

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاموني



إعداد: يعقوب وهبي

الجزء الثاني ١٩٧٦-١٩٨٢

اهداءات ٢٠١٣

المدينة العامة لقصور الثقافة

القاهرة

آفاق السينما

١٥

الأعمال الكاملة للناقد السينمائي
سامي السلاّموني

الجزء الثاني ١٩٧٦-١٩٨٢

إعداد : يعقوب وهبي



الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

محمد غنيم

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

أخاؤا السينما

رئيس التحرير

أحمد الحضري

مدير التحرير

محمد عبد الفتاح

الإشراف العام

فكري النقاش

آخاڤ السينما

١٥

• الأعمال الكاملة للنقاد السينمائي

سامي السلاموني

الجزء الثاني ١٩٧٦ - ١٩٨٢

• إعداد : يعقوب وهبي

• سبتمبر ٢٠٠١ •

المراسلات : باسم مدير التحرير
الهيئة العامة لتقصير الثقافة
١٦ أش أمين سامي - قصر العيني
رقم بريدي : ١١٥٦١

الفهرس

٦	شكر واجب
٨	أفلام عام ١٩٧٦
٦٤	أفلام عام ١٩٧٧
١٦٤	أفلام عام ١٩٧٨
١٨٥	أفلام عام ١٩٧٩
٢٤٨	أفلام عام ١٩٨٠
٣١٦	أفلام عام ١٩٨١
٣٧٨	أفلام عام ١٩٨٢
٤٨٩	كشاف الأفلام

صورة الغلاف : محمود المليجى وعزت العادلى وعلى الشريف فى لقطة من فيلم «الأرض»
إخراج يوسف شاهين ١٩٧٠

شكر واجب واعتراف بالجميل

تتقدم إدارة النشر بالهيئة العامة لقصور الثقافة وهيئة تحرير سلسلة «أفاق السينما» الصادرة عنها، بخالص الشكر والامتنان للسادة أفراد أسرة الناقد السينمائي الراحل سامى السلامونى، لموافقتهم الكريمة على نشر «الأعمال الكاملة للناقد السينمائي سامى السلامونى» بأجزائه المختلفة، مع تنازلهم عن جميع الحقوق المتعلقة بنشر المقالات التى كتبها هذا الكاتب والناقد والمخرج السينمائي طوال فترة ممارسته لنشاطه الأدبي والفنى. وهم بهذا التنازل الكريم يشاركوننا الرأى فى أهمية نشر كتابات الزميل الراحل سامى السلامونى وتسهيل تداولها بين الأجيال المتعاقبة من المهتمين، حتى تسهم فى توثيق وتحليل وتقييم الأفلام السينمائية التى تناولتها هذه المقالات، وحتى تكون نموذجاً بارعاً لمن يريد أن يستفيد بما ورد فيها من آراء متميزة ومعلومات دقيقة، وقدوة قيمة لمن يريد أن يقتدى بها، كتبها ناقد يعتبره بعضنا أهم نقاد السينما فى مصر حتى تاريخنا هذا. وأخيراً نخص بالشكر الأستاذ حمدى السلامونى المحامى شقيق الناقد الراحل الذى قدم لنا إقرار التنازل باسمه وباقى أشقائه وأفراد أسرته، ونحن بدورنا ننشر صورة هذا الإقرار فى الصفحة المقابلة، ونكرر شكرنا على هذا الإسهام.

هيئة تحرير
سلسلة «أفاق السينما»

أفلام عام : ١٩٧٦

«بديعة».. تراجعديا النجمة!!!

لا أعتقد أن هناك جدوى من سؤال حسن الإمام عن معنى اهتمامه الشديد بتقديم قصص حياة الراقصات.. فهذا موضوع ممل جداً تكرر طرحه باستمرار حتى أصبح مجرد مناقشته سخيلاً جداً.. والرجل من ناحيته لا يهتم كثيراً أو قليلاً بكلام النقاد أو حتى المتفرجين الجيدين.. فهو يملك أسلوبه ورؤيته للحياة كما يملك جمهوره الخاص الذي يقبل بالفعل على أفلامه بالطوابير ويخرج لسانه لكل نقاد العالم..

القضية الجديرة بالمناقشة الآن هي المستوى الفني نفسه لأفلام حسن الإمام.. فإذا كان مقدراً عليه وعلينا أن نتابع التاريخ السرى لكل راقصات مصر منذ بدء الخليفة وحتى اليوم.. فإن كل ما بقى لنا هو أن نرى كيف يقدم المخرج عالمه الأثير هذا.. وهل يجد الجديد ليقوله كل مرة.. وهل يتقدم حتى على المستوي التكنيكي نفسه من فيلم لآخر أم يحدث العكس، ويواجه المخرج بالضرورة مأزق التكرار والإفلاس؟

في تصوري أن هذا بالتحديد هو ما حدث في «بديعة مصابني» الذي حاول منتجوه أن يكررو نجاح «بمبة كشر»، ولكنه جاء فشلاً ذريعاً يؤكد أن المسألة ليست مجرد راقصة وكباريه وسلسلة من الأغاني والرقصات.. وأنه حتى حسن الإمام نفسه لا يستطيع أن يصبح «ماركة مسجلة» للنجاح المضمون دائماً بهذه المواصفات التي يتصور البعض أنها المفتاح الوحيد لجيب الجمهور..

من معلوماتي المصنوعة وقراءاتي عن عصر «بديعة مصابني» الذي ليس بعيداً تماماً.. أستطيع أن أقول إنه كانت هناك مادة خصبة لفيلم جيد.. وكان يمكن صنع نسيج غنى ومتكامل من الخطوط الاجتماعية في مصر تلك الفترة - فترة الحرب

الثانية وما قبلها وما بعدها - حيث ظهرت طبقة كاملة من أغنياء الحرب والاقطاعيين وأصحاب الثروات مجهولة المصدر.. وحيث حدث نوع من التمزق الفكري والأخلاقي مرتبط بالحرب.. كان طبيعياً أن يزدهر معه نوع «الفن» الذي تقدمه بديعة مصابني.. وأن تصبح صالحتها الشهيرة مركزاً لتجمع طبقة كاملة وتجسداً لنوع الفن السائد مع أخلاقيات الحرب من ناحية.. ومع التكوينات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية من ناحية أخرى.. فإذا استطاع سيناريو جيد أن يجدل هذه الخطوط العامة شديدة الخصوبة والأهمية في تركيب المجتمع المصري في تلك الفترة.. مع الخطوط الخاصة لحياة وعمل بديعة مصابني نفسها.. وقصة صعودها إلى قمة الحياة الفنية والاجتماعية في مصر.. ثم سقوطها التراجيدي الفاجع إلى لحظة موتها شبه مفلسة في لبنان.. كل هذه الخطوط يمكن أن تصبح في يد سيناريسيت جيد عملاً سينمائياً رائعاً.. يعطى كل المادة التي يحبها حسن الإمام ويحلم بها.. المواقف الميلودرامية.. جو الصالات والكباريات.. الفرصة الهائلة لتقديم حشد من الأغاني والرقصات.. العلاقات الشخصية لبديعة مصابني سواء مع واحد من أعظم فناني تلك الفترة نجيب الريحاني أو غيره من ساسة وأثرياء ويورجوازية مصر.. ولكن هذا «الشيء» الذي رأيناه على الشاشة على مدى ساعتين من الرقص والضجيج أخذ من هذا كله سطحه الخارجي الرخيص.. ومر على كل الأشياء بسرعة واستخفاف شديدين.. ولكن في عزلة كاملة عن هذا المجتمع الصاحب الذي تحدثنا عنه.. وكأن بديعة مصابني هذه كانت مجرد دمية محصورة في ديكور فقير يدخل الآخرون حياتها ويخرجون منها ببساطة وتسطيع وبلا أي محاولة لتعميق أو لدراسة كل الظروف العامة والشخصية التي صنعت صعودها وهبوطها..

لقد كان واضحاً أن كل ما استنار حسن الإمام في الموضوع أنه وجد فيه مجرد فرصة «لترقيع» عدد من الرقصات والأغاني في عدد من المشاهد الميلودرامية السانجة وبلا أي علاقة درامية أو فنية بين الاثنين.. فليس هناك خط درامي على الإطلاق.. بحيث نحس في النهاية أننا لسنا أمام «فيلم» بقدر ما هو مجرد مشاهد متتابعة بل ومتنافرة أحياناً.. إنه فيلم من عدة فقرات لا يربطها خيط ما.. لأن مادة السيناريو رديئة جداً، وفقيرة من ناحية.. ولأن المونتاج سيء جداً من ناحية أخرى.. يفقد عناصر الربط الأساسية والمنطقية بين مشهد وآخر.. ويفتقد الإحساس بعنصر الزمن ويعنصر التتابع.. ويترهل في يد المونتير إلى حد يدفع المشاهد إلى التثاؤب

والرغبة فى انتهاء هذه «المسألة» كلها بسرعة.. ولعلها أول مرة يواجه فيها حسن الإمام مبرزاً كهذا يقلت فيها منه الجمهور الذى يحب هذا النوع من أفلام الراقصات.. ويستطيع أن يذهب بنفسه إلى دار السينما لسمع الجمهور وهو يتحمل ويسخر من كل شيء ويزهق شديد..

من الواضح أن حسن الإمام لم يحب هذا الفيلم.. وإنه نفذه باستهتار أو باستعجال أو «بقرف» شديد.. إن مستواه حتى فى تنفيذ الرقصات والأغاني التى اشتهر بها مستوى ردىء تماماً.. إنه يحشد الكمية الهائلة المعروفة من الراقصات لتلهز كل منهن لحمها على حدة.. بلا أى إحساس بالحركة ولا بالموسيقى.. فكل شيء فقير جداً ومقتعل.. مع أن ما نسمعه عن بديعة مصابني أنها كانت تحشد فرقاً كاملة - أجنبية أحياناً - من الراقصات والأغاني الجيدة للتنفيذ على الأقل.. ولكننا لا نحس بجو «صالة بديعة» بفخامتها وإبهارها وملابسها وألوانها.. كما لا نحس بجو الصالة نفسه حيث الأثرياء والصعاليك والمغامرين وجو الصراع المادى والجنسى والعاطفى الذى ارتبط بهذه الصالة.. واكتفى الفيلم من هذا كله بشخصية إسماعيل بك طلبه (كمال الشناوى) الذى تفرغ تماماً لملاحقة بديعة.. ولجرد أن ينتهى منهاراً مقلساً بشكل أقرب إلى الكاريكاتير.. وحتى اتصال بديعة بالسفارة البريطانية وتعاونها معها لتقديم استعراض يسخر من المحور.. يقتصر على مشهد حوارى ركيك، ثم لا نرى حتى هذا الاستعراض بعد ذلك.. أما قضية بيا عز الدين وصعودها الغربى على كتفى بديعة لدرجة استيلائها على الصالة.. فإنه يتم بشكل «قدرى» لا تفهم فيه أسباب هذا الصعود المفاجئ.. لأن المخرج اكتفى من هذا الخبط بمجرد رقصات نبيلة عبید وكلمتها التاريخية: «اديله» التى ستكون بلاشك قنبلة الموسم!

ولكن ما لا يمكن اغتفاره فى الفيلم هو هذا التسطيح الشديد لشخصية فنان عظيم مثل نجيب الريحانى.. يظهر بهذا الشكل الهزيل كمجرد شخصية ثانوية ملحقه بالسيدة بديعة.. ولكن ليس هذا غريباً بالنسبة لفيلم يقدم فناناً عظيماً آخر هو بديع خيرى كمجرد شخصية كوميدية بدينة بلهاء ولسانه «الدغ».

ومن العيب بالطبع مناقشة التنفيذ الميكانيكى السيء الذى يحصر حسن الإمام نفسه فيه فى زوايا ضيقة خاطئة وبافتقار كامل للنوع الشكلى والتكوين والألوان والديكور فى موضوع يعتمد أساساً على الإبهار الشكلى على الأقل.. مادام

مستحيلاً أن يحقق العمق الموضوعي.

ومن العبث أيضاً أن نناقش ابن حسن الإمام كممثل يفتقد أبسط مقومات الممثل الشكلية والفنية معاً.. ولكن على حسن الإمام نفسه أن يذهب إلى الصالة أيضاً ليرى كيف يسخر الناس من ابنه طول الوقت.. وليقتنع أنه ليس إلهاً قادراً على صنع المعجزات وفرض اكتشافاته الأثرية على البشر..

ولكن ما لا يمكن غفرانه هو موافقة ممثلة عظيمة مثل نادية لطفي - شفاها الله - على الاشتراك في فيلم كهذا لا تستطيع فيه الرقص والغناء ولا حتى التمثيل.. ولأنها ممثلة جيدة وإنسانة تحمل أعماقاً مختلفة تماماً عن هذا العالم الذي تدرك تماماً إنه ليس عالمها.. فربما أصابها الإنهيار العصبي.. لأنه أصابنا نحن أيضاً لمجرد المشاهدة!

«الكرنك» ما هي القضية؟

رغم أن شيئاً مما يرويه فيلم «الكرنك» لم يحدث لى شخصياً فقد أحسست فى بعض مشاهد الفيلم بالقشعريرة تهز بدنى.. وكنت أعلم أنها «سينما».. وأن مهنتى هى أن أشاهد السينما.. ودربت نفسى على أن أتعامل مع الأفلام بعقلى البارد وليس بعواطفى.. فأنا أعرف جيداً كيف يصنعون الأفلام.. وأن المسألة كلها تمثيل فى تمثيل.. ومع ذلك فقد أحسست بأن كل ما يحدث فى هذا الفيلم كان حقيقياً.. وأصابنى الرعب بالفعل مما يمكن أن يحدث للناس عندما يقولون: لا.. ولكن المأساة المضحكة أن الشبان الثلاثة فى فيلم «الكرنك» لم يقولوا حتى لا.. بل قالوا نعم للثورة ومن البداية.. بل كان ثلاثتهم أعضاء فيما سعى حينذاك بمنظمة الشباب.. وتعلموا بالمجان بفضل الشعارات المطروحة.. ولم يكن ممكناً لولا هذا أن يخرجوا من أعماق المستنقع إلى الجامعة.. ماذا كان الخلاف إذن!

لقد كان خلاف هؤلاء الشبان الثلاثة مع الثورة هو خلاف جيلنا كله معها.. ونحن نستطيع أن نتحدث باسم جيلنا وحده.. نحن الذين نشأنا مع الثورة وكنا نحلم بها حتى فى أيام مراهقتنا بالعدل والحرية.. ولم تكن نملك شيئاً لتأخذ منا.. فلم تكن اقطاعيين ولا رأسماليين ولم تفرض الحراسة على كوخ يملكه أجدادنا لأننا لم تكن نملك حتى هذا الكوخ.. وظللنا نصفق بجنون لكل ما كان يحدث فى السنوات الأولى.. فما الذى حدث إذن لكى نجد أنفسنا فى الجانب الآخر؟

إن مشكلتنا أننا لم تكن فى أى جانب آخر.. فلا يمكن أن يصدق أحد أن جيلنا يمكن أن يكون فى الجانب المضاد للثورة.. ولكننا كنا فقط – ومازلنا – فى الجانب المضاد لما كان يحدث.. وهذا ما لا يريد أحد أن يفهمه ببساطة وسط كل الضجيج الذى يحدث الآن دون أن يقول أحد شيئاً واحداً مفهوماً.. لقد كان الشبان الثلاثة فى

«الكرنك» يقولون نعم للثورة بكل تأكيد.. ولكنهم كانوا يقولون «نعم» مختلفة عن «نعم» الأخرى الجاهزة التي كانت تريدها الأجهزة من كل الأصنام التي كانوا يريدونها مجرد أرقام تهتف وتصفق كالحيوانات التي تصنع الدوى.. لقد كانت «نعم» الشباب مرفوضة لأنها كانت «نعم» مفكرة ومصصوبة أحياناً بمحاولة التساؤل.. ولذلك فإن تهمة الشبان الثلاثة في «الكرنك» رواية نجيب محفوظ وفيلم على بدر خان معاً ليست مفهومة.. فلا أحد يدري ماذا كانت جريمتهم بالتحديد.. لا هم.. ولا حتى الأجهزة التي اعتقلتهم.. ومن هنا جاءت النكتة.. أنهم اعتقلوا مرة بتهمة الشيوعية.. ومرة بتهمة الإخوان المسلمين.. ولقد كان هذا يحدث حقيقة.. وهو ما يرفض البعض أن يعترفوا به الآن.. وكانت هذه النتيجة الطبيعية المتوقعة عن أجهزة لا تعرف هويتها السياسية ولا الاجتماعية بالتحديد.. وزعامات لا تحمل فكراً واضحاً ولا خطأ ولا تعرف ماذا تريد أن تصنع بالناس سوى أن تحكمهم وأن يصمتوا.. وأن تذهب بهم من اليمين إلى اليسار وبالعكس.. ثم أن تحاول أن تبقى بين هذا وذاك وتلعب لعبة التوازن على كل الحبال فيما تصورته عبقرية مبتكرة يمكن أن تستمر إلى الأبد مادامت تعطيلها القوة العمياء.. وكان طبعياً أن ينهار كل هذا وأن تجيء كل الهزائم والكوارث على كل المستويات.. ومن أجل أن يدارى الجلايون هزائمهم وخواعم الفكرى والجبدى وفسادهم الذى ليس له مثيل.. كان لابد أن يدفع هؤلاء الشبان الثلاثة مع آلاف غيرهم.. ولكن النكتة الأخرى أنهم كانوا يتصورون أن هذا يمكن أن يستمر..

وفيلم «الكرنك» ببساطة يقول شيئاً من هذا.. ويصرف النظر عن كيف يقوله ولصالح من فإن السؤال المهم هو: هل كان هذا يحدث أم لا؟.. وهل يمكن لأجهزة فاسدة ومهترئة ومهزومة وخالية من الفكر والمبدأ والهدف الواضح أن تفعل هذا بالناس فى غيبة أية حرية أم لا؟.. هل كانت هذه هى طبيعة هذا النظام أم لا؟ إن بعض المثقفين والعباقرة المتشجنين يرفضون هذا الفيلم لأسباب لو سألتهم عنها لعجزوا عن الإجابة.. لأنهم لم يجرؤوا على أن يقولوا أنهم يخلطون كل الأشياء فى سلة واحدة.. وأنهم مستعدون لرفض فيلم يكشف جزءاً من نظام إرهابى فاسد ومستعدون حتى لحملة الجلايين من أجل الآلهة أو الأصنام الوثنية التى صنعوها بأنفسهم ليعبونها ومازالوا يعبونها حتى بعد أن أكلوها وأكلتهم.. إن الأفكار السياسية التى يثيرها فيلم «الكرنك» أكبر وأعمق من الأفكار

السينمائية نفسها.. وبعض الذين يرفضونه يفعلون ذلك لجرد أن البعض الآخر يؤيدونه.. ولكن قيمة الفيلم نفسه كعمل سينمائي وكوثيقة سياسية عن تاريخ مصر القريب جداً تضع وسط تشنجات الطرفين.. ولم يسأل أحد نفسه: هل يقول الفيلم شيئاً حقيقياً أم لا.. هل كان هذا يحدث أم لا؟..

لست أزعم أنني كنت بطلاً أو شهيداً يوماً ما.. ولم أئشرف حتى الآن بدخول أى سجن ليلسعنى كبراج أو لينهشنى كلب.. ومع ذلك فأنا كمصري عادى جداً أعرف جيداً أن هذا كان يحدث.. بل إنه واحد على ألف مما كان يحدث.. ولكنى أضع هذا كله فى إطاره الصحيح.. فلقد كان هذا نتيجة وليس سبباً.. والسبب هو فى تركيب هذه الأجهزة التى كان يستخدمها هذا النظام الذى كان يصنع أى شىء بالناس الذين ألغى حريتهم وأدميتهم وفى غيبة أية ضوابط إلا حماية الرجل الواحد.. إن هذه هى النتيجة الطبيعية لغيبة الديمقراطية و«الغاء» الشعب بمرسوم لا يكلف أحد نفسه حتى بنشره فى «الوقائع المصرية».. فما هى القضية؟

فى الفيلم طبعاً أخطاء فى تركيب السيناريو وتنازلات ومساومات.. ولكن أين هو الفيلم الذى يخلو من هذا فى العالم كله.. أن المهم فى قيمة أى فيلم هو فى القضية الأساسية التى يثيرها والتى يدفع الناس للتفكير فيها بعد مغادرتهم دار السينما.. و«الركنك» فيلم شجاع من هذه الزاوية.. ولا يعنينى كيف سيفسره هذا الشخص أو ذاك لحسابه فليس هذا مبرراً لإجهاض القضية التى يثيرها ورفض الحقيقة التى ينبشها لأن البعض لا يريدون الاستيقاظ عليها لأنها تخدش تصوراتهم المقدسة..

ثم هو فيلم جيد أيضاً على المستوى السينمائي وفى إطار السينما المصرية كلها.. ومخرجه على بدرخان يؤكد به ليس فقط إنه خطوة أكبر بعد فيلمه الأول «الحب الذى كان» بل أنه مخرج متمكن جداً من أدوات السينما.. وأن قدراته أكبر بالتأكيد من القليل جداً الذى قدمه حتى الآن.. وقد نجح فى تناول موضوع بالغ الصعوبة.. بل أن ما بهرنى فيه قدرته على خلق «الجو» الخائق المتوتر المشحون بالرعب والكآبة وهو ما لا يقدر عليه إلا مخرج كبير.. وفى تقديرى الشخصى أن على بدرخان هو أهم مخرج شاب قدمته السينما المصرية الجديدة بعد ممنوح شكرى.. وهو يستخلص من ممثليه جميعاً أفضل مستوياتهم.. سعاد حسنى التى تؤكد قدرتها على تغيير جلدها من فيلم لآخر.. والتى تخرج من مرحلة «السندريللا» التى يبيعون رقصها وغناها إلى مرحلة «الممثلة» والتى تجسد هنا شخصية زينب دياب كما لا يمكن تصورها إلا

هكذا.. خاصة في أدائها الجيد لإنكسار ما بعد الاغتصاب.. بينما يقدم نور الشريف أفضل أنواره على الإطلاق مما يجب أن يكون بداية جديدة تماماً لهذا الممثل الموهوب.. أما محمد صبحي فهو اكتشاف هائل بلا شك بوجهه شديد التمييز وقدرته الفائقة على التعبير.. وإن كان هذا نفسه ما يفرض عليه أن يلعب شخصيات مركبة تركيباً خاصاً..

ويعد.. أرفعوا أيديكم عن «الكرنك» أيها السادة «الواعون» أكثر من اللازم.. فأين كان وعيكم عندما كان هذا يحدث..؟ أنتم تعرفون أنه حقيقي.. ألم يحدث لكم أيضاً؟

«مولد يا ديننا»

أخيراً.. فيلم استعراضى فعلاً

كان ما يسمى بالفيلم الغنائى أو الاستعراضى مشكلة دائماً فى السينما المصرية.. فهى سينما لم تخل أبداً من الأغاني والرقصات.. بل إنها سينما قامت فى الجزء الأساسى من بنائها وعبر تاريخها كله على عدد كبير من المغنين والراقصات قدموا النسبة الهائلة من حجم إنتاج السينما المصرية كله.. ويمكن تخيل فداحة هذه النسبة لو حذفنا أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وأسماهان وليلى مراد ومحمد فوزى وشادية وعبد الحليم حافظ من ناحية.. وأفلام تحية كاريوكا وسامية جمال وهاجر حمدى ونبوية مصطفى وزينات علوى وكيتى ولين ولين ونجوى فؤاد وسهير زكى من ناحية أخرى.. لكى نرى ماذا يمكن أن يبقى من السينما المصرية.. إن العشرات القليلة من الأفلام المصرية التى يمكن أن تبقى من هذه الحسبة الخيفة لا يمكن أن تصنع ما يسمى بسينما قومية عمرها نصف قرن.. وحتى هؤلاء الذين حاولوا أن يقدموا سينما مصرية مختلفة: صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيوخ وتوفيق صالح وعاطف سالم وبركات لم يخل تاريخ واحد منهم من الاستعانة بالرقصة والأغنية فى بناء أفلامهم بحجة الشباك أحياناً أو بحجة الزوجة الفنية أحياناً أخرى.. فالرقص والغناء هما أسهل أنوات البيع فى أيدي سينما متخلفة تخاطب جمهوراً متخلفاً.. ولدينا دليان واضحان فى السينما الهندية والتركية مثلاً..

ولكن المفارقة المدهشة أن السينما المصرية - رغم هذا الكم الهائل من الرقص والغناء - لم تعرف فى تاريخها كله ما يمكن أن يسمى بالفيلم الغنائى

والاستعراضى..

إن بناء الفيلم حول شخصية المطرب لا يصنع فيلماً غنائياً.. كما أن بناءه على شخصية الراقصة لا يصنع فيلماً استعراضياً.. فالسألة ليست أن تحكى حدوده عن واحد يجب واحدة لكي نقطع هذه الحدودية كل خمس دقائق ليغنى هو أو لترقص هى إلى ينتهى الفيلم سواء بالزواج أو بالذهاب إلى القسم!..

الفيلم الغنائى أو الاستعراضى ببساطة - وبلا فلسفة كثيرة - هو الفيلم الذى تصبح فيه الأغنية أو الرقصة جزءاً من تركيبه العضوى.. بمعنى أن كل أغنية أو رقصة تقدم إضافة جديدة إلى تطور أحداثه بحيث لا يمكن الغاؤها دون أن يختل بناء الفيلم كله.. والأسلوب الأمثل بالطبع هو أن يتم سرد الموضوع كله بأسلوب غنائى راقص.. وأفضل مثال لهذا - ربما فى السينما العالمية كلها فى تقديري الشخصى - هو فيلم «قصة الحى الغربى» الذى أخرجه روبرت وايز وجيروم روبنز الذى كان مسئولاً عن تصميم وإخراج الرقصات وحدها..

وبالنسبة للسينما المصرية مثلاً قدم حسين كمال فيلم «أبى فوق الشجرة» الذى حقق نجاحاً كبيراً وغنى فيه عبد الحليم حافظ أغاني كثيرة جداً.. وحشده المخرج بعدد مما يسمى «بالاستعراضات» التى يرقص فيها الشبان والبنات على البلاج وهم سعداء جداً.. وحاول أن يصنع ما يعتبره تجديداً فى أسلوب تقديم الأغاني والرقصات ومع ذلك فلم يكن الفيلم غنائياً أو راقصاً بالمعنى الذى تحدثنا عنه منذ قليل..

ولكن عندما يكره حسين كمال التجربة فى «مولد يا دنيا» فإنه يقترب أكثر مما يمكن أن يكون قصة أو فيلماً استعراضياً حقيقياً.. لأنه يقدم هذه المرة قصة فرقة استعراضية أولاً.. ومن هنا يصبح الغناء والرقص وظيفة طبيعية فى بناء الفيلم أولاً.. ثم لأنه يقيم جزءاً مهماً من مسار «الصلوة» نفسها على الأغاني والرقصات بحيث لا يكتمل هذا المسار ولا يتطور لو حذفنا هذه الأغاني والرقصات..

إن أغنية عبد المنعم مديولى مثلاً التى ينغى فيها انتهاء عصره الذهبى «كعرجى حطور» أمام زحف السيارة ليست مجرد أغنية تقطع الأحداث الدرامية لكي نسعد بصوت مطرب «يشنف أسماعنا» لأن مديولى ليس مطرباً من ناحية.. ولأن الأغنية تلخص موقفاً درامياً هاماً بالنسبة للفيلم من ناحية أخرى.. وعلى هذا القياس يمكن اعتبار رقصات الفرقة الشعبية جزءاً من تطورها الدرامى الأساسى التى تقدمها

مجموعة من النشالين والمشردين «الغلبة» الذين اضطرتهم ظروفهم الاجتماعية البائسة إلى النصب والسرقة من الفلاحين في الموالد الأكثر «غلباً» منهم.. ولكنهم تحولوا إلى فنانين عندما عثر عليهم محمود ياسين الفنان الذي استطاع أن يكشف عن مواهبهم الكامنة تحت جلدهم «المكشف» .

إن حسين كمال يعثر إذن على التوظيف الدرامي المبرر للرقص والغناء الجماعى وهو شيء مفتقد ليس فقط فى أفلامنا بل فى حياتنا كلها.. ولكنه لا يستطيع رغم ذلك أن يتخلص من أداء الأغنية الفردية التقليدية عندما يجعل عفاف راضى تغنى لحبيبها إلى جوار شجرة بنفس الأسلوب الذى تغنى به السينما المصرية منذ «ليلى» حتى الآن.. وعذره أنه لا يتصور أن مطربة يمكن أن تمثل فيلماً نون أن تغنى حين تفرح ثم تغنى حين تحزن ثم تغنى وهى تغسل وجهها فى الصباح!

وباستثناء أغنيات عفاف راضى الفردية التقليدية هذه.. وباستثناء هذا الاستعراض الدينى قرب نهاية الفيلم والذى لم يكن له مبرر درامى سوى مجرد النفاق المكشوف والقفز على الموجة فإن كل الرقصات والأغاني الأخرى موظفة درامياً وضمن أسلوب الفيلم كله..

وفى الفيلم الاستعراضى عادة لا يمكن أن تقام قيمة كبيرة لما يسمى «الموضوع» أو الفكرة التى يتناولها الفيلم.. فالشائع فى هذا النوع من الأفلام أن يكون هناك مجرد خيط درامى خافت يصلح وسيلة «لربط» سلسلة من الرقصات والأغاني.. ويعتمد «مولد يا دنيا» بالفعل على مادة درامية ساذجة إلى حد كبير.. مجموعة من الشباب والفتيات تمارس النصب والنشل والسرقة من أجل أن تعيش إلى أن يجىء مصمم رقصات متعلم فيحولهم إلى فرقة استعراضية.. ولكن الأساس الاجتماعى القومى الذى اضطرت هؤلاء الشبان الخيرين بطبعهم إلى ممارسة الشر لعدم عثورهم على عمل شريف.. يتحول هنا إلي مجرد نكتة تغرق فى محاولات الإضحك المستمرة من مجموعة من الممثلين الكوميديين.. ويصبح الفقر الذى يقود إلى الجريمة شيئاً ظريفاً جداً ومحبوياً إذا كان الفقراء هم عفاف راضى وسعيد صالح ومحبى إسماعيل.. وليس المطلوب بالطبع تحويل المسألة إلى «نكد».. ولكن المطلوب فقط عدم «تجميل البؤس» لإخفاء أسبابه وفداخته الحقيقية لتحويله إلى مجموعة من النكات والأغاني.. ومن هنا أيضاً يصبح غير مفهوم هذا الإصرار على خلق شخصية «الشرير» التقليدى زعيم العصابة (توفيق الدقن) الذى يبدو كأنه المصدر الوحيد لفقر

وانحراف وتعاسة هؤلاء الشبان.. كما أنه غير مفهوم أيضاً هذا الحادث الأبله الذى أقدم عليه محبى إسماعيل لمجرد أن كاتبى السيناريو اضطرا المجموعة لبيع الحصان ثم سعيهم لاسترداده هي «الدراما»!!

مرة أخرى يثبت حسين كمال إنه مخرج جيد.. وإنه يملك قدرة على توزيع قدراته السينمائية.. وهو فى أفلامه الأربعة التى قدمها خلال عام ٧٥ يؤكد سيطرته الحرفية على موضوعاته المتنوعة.. وهو ما يمكن اعتباره ميزة وعيباً فى الوقت نفسه.. لأن المخرج المتمكن هو الذى يملك أسلوباً ورؤية ومنهجاً فى تناول موضوعاته بحيث يحقق الوحدة بدلاً من التشتت.. وإن كان فى «مولد يا دنيا» ينجح فى العثور على المعادل السينمائى للرقصة والأغنية التى كانت تقدم فى السينما المصرية لمجرد «السهولة».. وهو ينجح فى أغنيتى «الصبر طيب» لدبولى و«الطو تبسم» لعفاف راضى كما ينجح فى جعل الرقصات الجماعية جزءاً من المكان ومن ظروف الشخصيات إلى حد ما.. ولكن ما يضيفه حسين كمال حقيقة فى هذا الفيلم هو اعتماده ويجرأه على عدد كبير من «الأسماء الثانية».. وأولها عفاف راضى التى بقدر ما كان صوتها منذ سنوات اكتشافاً حقيقياً فى الأغنية المصرية.. بقدر ما كانت فى فيلمها الأول اكتشافاً حقيقياً فى الفيلم الغنائى المصرى.. لقد رأيت هذا الفيلم لأول مرة وسط جمهور العيد فى المنصورة وهو أصعب امتحان لوجه سينمائى جديد وسط أصعب جمهور .. ورأيت يومها كيف نجحت عفاف راضى فى دخول قلوب الناس بقوة ومن أول مرة.. ربما لأنها «شئ نظيف ونقى» فى السينما المصرية.. وهو ما يدعوها للاستمرار ولكن بالكثير من الحذر.. أما حسن السبكى الذى تتفجر طاقته من جديد كراقص وممثل فإنه يثير التساؤل الأبدى: أين تختفى هذه الوجوه الجيدة تحت ركام الأسماء الباهتة والمكررة التى أصبحت قدر السينما المصرية وقدربنا؟

«سيقان فى الوحل»

لماذا تدافع أفلامنا عن المتهمات فى قضايا أخلاقية؟

عاطف سالم مخرج له دور وحجم معين فى السينما المصرية، يجعله واحداً من أهم مخرجيها.. ليس فقط لأنه بدأ بداية جيدة وأعطى عدداً جيداً من الأفلام.. وإنما لأنه أيضاً مخرج متمكن من أنواته على المستوى الحرفى.. بل إنه غالباً ما يبيو جاداً فى اخنيار موضوعاته.. وكان يمكن أن يكون قريباً أكثر من ذلك من مشاكلنا الاجتماعية.. وهو مخرج من القلائل الذين لابد أن نحترمهم على أى حال حتى عندما يخيبون آمالنا.. وكثيراً ما يفعلون.

وعاطف سالم يذكرنى بوجه من الوجوه بمخرج آخر هو بركات.. فالاثنتان كان يمكن أن يلعبا دوراً أكبر من ذلك فى السينما المصرية طوال السنوات العشرين الأخيرة.. وكان يمكن أن يغيرا وجهها لو أنهما صمدا وأعطيا أفضل مما قدماه بالفعل.. لإنهما قادران بالتأكيد على ذلك.. ولكن مشكلة عاطف سالم هى نفس مشكلة بركات ومخرجين غيرهما بالتاكيد توقفوا عند بداياتهم الجيدة.. ولا يمكن أن يلوم أحد هؤلاء المخرجين على إنحراف مسارهم الأول والمساهمة فى تقديم أفلام رديئة مثل أى مخرج آخر ردىء.. فلاشك أن لهذا الانحراف أسبابه الموضوعية فى إطار ظروف السينما المصرية كلها فى السنوات الأخيرة.. ولكن هذا موضوع آخر..

المهم أن أهمية عاطف سالم فى السينما المصرية قد تدفع الناقد أحياناً إلى تناول أفلامه بشيء من التفهم.. ولا أقول الترفق.. ولكنها فى نفس الوقت – وبالأسس الموضوعية الخالصة – قد تدفع إلى محاسبته بقسوة أكثر.. لأنه مخرج شامهم وقادر

أكثر.. فلماذا نقبل منه ما قد «نفوته» لمخرج آخر؟

وفى «سيقان فى الوحل» مثلاً يبدأ عاطف سالم بفكرة جديدة: ثلاث فتيات خارجات من سجن القناطر بعد الإفراج عنهن.. ثم محاولة تتبع خطواتهن فى مواجهة المجتمع بعد ذلك.. مع الرجوع فى «فلاش باكات» مستمرة لمعرفة الأسباب التى أدت إلى دخولهن السجن. الفكرة هائلة بالطبع وتعطى إمكانات درامية واجتماعية لا حد لها لو وقعت فى يد سيناريسست جيد.. ولكن مأساة أفلامنا دائماً أنها لا تحمل أفكاراً أصلاً.. ثم لو عثرت على فكرة جديدة «بالصدفة» فإنها سرعان ما تجهضها بالبحث وراء الأسهل والأرخص والأكثر سطحية وإثارة حسب منطق السيئما التجارية..

يسير بناء السيناريو على ثلاثة خطوط متوازية لا تلتقى أبداً.. فبعد نقطة الخروج من السجن الواحد فى البداية تتفرق مصائر الفتيات الثلاث فلا يلتقن أبداً.. وهذا أول عيب رئيسى فى السيناريو الذى يتحول بعد ذلك إلى ثلاث قصص أو ثلاثة أفلام مستقلة تماماً وإن كان المونتاج يقطع بين الواحدة والأخرى بلا منطق فنى أو درامى معقول مما يجعلنا طوال الوقت أمام قفزات مزعجة من حدوة إلى حدوة.. والمونتاج فى هذا الفيلم ردىء إلى حد يعجز عن ربط القصص الثلاث بأى وسيلة ربط.. ويجعلنا أمام خليط غير متجانس من الأحداث والشخصيات والأماكن المختلفة التى لا يمكن لأى عبقري أن يتتبعها.. وليس هذا النوع من أفلام القصص المتعددة اختراعاً فى السينما.. فقد رأينا له نماذج عديدة.. ولكنه يحتاج إلى قدرة فى حبك السيناريو ثم إلى سلاسة ونعومة فى المونتاج تربط هذه الأحداث المختلفة بحيث لا يحس المتفرج أبداً بالانفصال أو بالقفز غير المريح أو المنطقى والذى يششت المتفرج والأحداث معاً.

ويعد هذا العيب التكنيكى الرئيسى نواجه عيباً موضوعياً خطيراً.. فما هى مشاكل الفتيات الثلاث التى يعالجها الفيلم بعد خروجهن من السجن؟.. بلعبة تفشل فى العودة إلى الفرقة الاستعراضية التى كانت تعمل بها قبل أن يخذعها رجل ويأخذها إلى بيت سىء السمعة يقتحمه البوليس بالصدفة بمجرد دخولها إليه.. بينما هى بريئة والله العظيم.. وهى نفس الفكرة التى يرددها فيلم «أنا لا عاقلة ولا مجنونة» الذى تنتهم فيه نادية نو الفقار فى قضية دعارة بينما هى بريئة.. ولست أدري ما هو السر فى دفاع الأفلام عن المتهمات فى قضايا الدعارة ومحاولة

إثبات براعتهم... هل هي مجرد صدفة في فيلمين متعاقبين أم موجة جديدة؟
ويوسى تواجده محاولات سمير صبرى المستمرة لقتلها بعد أن اكتشف أنها هي
التي قتلت ابنه الوحيد بسيارتها.. وبالصدفة البحتة تحب هي الرجل الذي قتلت
ابنه.. بينما يتفرغ سمير صبرى لمحاولة قتلها وهو «يزغر» طول الوقت في «بوزات»
وحركات مفتعلة انصحه بالإقلاع عنها نهائياً والعودة إلى الادوار الخفيفة إذا كان هو
والمنتجون مصممين على أن يظل ممثلاً.

أما أسخف القصص على الإطلاق فهي قصة سهير رمزى التي تعمل عملاً
غامضاً فى مزرعة «الثري الأمثل» عبد المنعم مدبولى الذى يقع فى حبها هو وابنه
حمدي حافظ وخادمه يونس شلبى.. وبعد محاولات فاشحة لكشف صدرها وساقها
لا نفهم منها إذا كانت فتاة شريفة فعلاً تبحث عن عمل شريف أم ساقطة محترفة..
تهرب من البيت المجنون لتعمل مع أمها فى الخياطة..

وهكذا تصور عاطف سالم أنه يقدم الميلودراما والضحك والاستعراض فى ثلاث
قصص هى فى الواقع ثلاثة أفلام لا علاقة لها ببعضها.. وفى تصورى أنه بدد جهده
فى محاولة صنع شيء لم يصنعه وأنه لم ينجح فى تقديم عنصر واحد من عناصر
النجاح التجارى التى تصور أنه يمكن حشده وبأى وسيلة فى فيلم واحد لا يميزه إلا
مستوى التصوير الجيد الذى فاجأنى من عبد المنعم بهنسى.. ولعل عاطف سالم
يعود فيدرك أنه لا يمكن أن يضع كل البيض فى سلة واحدة ولا حطم بعضه..
خصوصاً إذا كان بيضاً فاسداً من البداية!

«دقة قلب».. كوميديا لطيفة.. ولكن!

المخرج الشاب محمد عبد العزيز إضافة حقيقية للكوميديا فى السينما المصرية.. وهو يأخذ فرصته كمخرج جاد ومثقف بالضبط فى الوقت المناسب.. بحيث يمكن أن يشغل الفراغ الذى تركه المخرج الراحل فطين عبد الوهاب الذى استطاع أن يصنع لنفسه أسلوباً مميزاً فى تناول الكوميديا النظيفه التى افتقدناها بلاشك فى أفلامنا.. لكى تواجهنا بدلاً منها تلك «الكوارث» التى يسميها صانعوها أفلاماً كوميدية مجرد أن أبطالها ممثلون كوميديون يضربون بعضهم بالشلوط ويصابون بالإسهال ويتنكرون فى أثواب نسائية ويغرقون المتفرج فى التلميحات الجنسية.

إن الكوميديا فى السينما المصرية هى مأساة فى حد ذاتها.. والمفارقة الغريبة فى أفلامنا عموماً هى أنك تضحك جداً فى الأفلام التراجيدية على سذاجة ما تراه.. وتبكي بالدموع فى الأفلام الكوميدية على ثقل الدم وعلى ضياع فلوسك..

وفطين عبد الوهاب استطاع إلى حد ما أن يعيدنا إلى بعض تقاليد الكوميديا الراقية فى السينما المصرية.. فقد كان مضحكو الأمس يحترمونا ويحترمون أنفسهم حين يدفعوننا إلى الضحك بقدراتهم الشخصية الراقية وباستخلاص عناصر الكوميديا من الموقف نفسه.. وإذا كان عندنا اليوم كوميديون ممتازون بالفعل فإن المشكلة هى وقوعهم فى أيدي محترفى النصوص السخيفة ومخرجى الكوميديا «الغليظة» ومنتجى الأفلام الملعبة الذين قد يضحكون أكثر لو رأيناهم على مكاتبهم فى وكالة البلح أو معارض السيارات ودكاكين الجزارة لو أنهم عابوا إليها وتوقفوا عن الإنتاج..

والأفلام القليلة جداً التى أخرجها محمد عبد العزيز حتى الآن تقول إنه يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً.. وهو فى فيلم «دقة قلب» يقدم نموذجاً للكوميديا «الظيفة» التى

لابد أن نرحب بها جداً - رغم كل شيء - فى إطار ما تقدمه السينما الكوميدية التى تنتهى غالباً ببكائنا جميعاً على ما تصنعه السينما وما نصنعه نحن بأنفسنا حين نذهب إليها.. «برجلينا»!!

يحاول كاتب القصة والسيناريو - والمنتج فيما يبدو - فاروق صبرى أن يكمل الطريق الذى بدأه بفيلم «سؤال فى الحب» بنفس النجمين: محمود ياسين وسمير صبرى.. ويبدو أنه ينوى أن يجعل منهما ثنائياً ضاحكاً تبدأ مغامراته من كونهما شابين مولعين بالمغامرات النسائية إلى أن تتطور الأحداث بعد ذلك تطوراً مختلفاً فى كل فيلم.. ولكن هذا الفيلم الجديد «دقة قلب» أفضل من الفيلم الأول وأكثر تديباً.. رغم عدم علاقة عنوانه بموضوعه مثل معظم الأفلام المصرية التى يبدو أن صانعيها يعتبرون عنوان الفيلم مجرد «حلية» تجذب الجمهور دون أن تكون جزءاً عضوياً ضرورياً فى بناء الفيلم بحيث يصبح هناك عنوان واحد مناسب للفيلم الواحد المناسب كما هو مفروض فى أى سينما حقيقية.

وفى الفيلم الكوميدى - كما هو الحال فى الفيلم الاستعراضى - لا يقوم البناء على ما يسمى «القصة» أو البناء الدرامى.. رغم أن هذين العنصرين - حتى مع التجاوز عن تقييمهما - لابد أن يؤدى الفيلم إلى فكرة أو قيمة يمكن قبولها.. وبحيث لا يؤدى الفيلم فى النهاية إلى مجموعة من المشاهد الهابطة أو المبتذلة أو حتى ما يسمى «بالضحك من أجل الضحك» أو الأكاذيب الجريئة الأخرى التى تقول إن «الضحك هدف فى ذاته».. فالكوميديا العالمية تعطى كل يوم دليلاً على سخافة هذا الإدعاء وآخر نموذج شهدته القاهرة هو الفيلم الأمريكى العظيم «الصفحة الأولى» إخراج بيلى وايلدر وتمثيل جاك ليون ووالتر ماتاو والذى كان كوميدياً عظيماً وفكرة عظيمة فى وقت معاً.

ولا أحد يطالب السينما المصرية بالطبع بأن تصنع ما يصنعه بيلى وايلدر وإنما أصبحت هذه كوميدى فى حد ذاتها.. ولكن يكفى فقط أن يحاول شبان مثل محمد عبد العزيز تخفيف حدة الكارثة الكوميدية فى السينما إلى حد ما..

إن فيلم «دقة قلب» يقوم على عدة أفكار أخلاقية يمكن قبولها بالمنطق الكوميدى.. فالمتفرج العادى الذى يحب الضحك بطبعه ليغسل شيئاً من أحرانه يطلق فى هذا الفيلم كثيراً من الضحكات التى تؤكد له فى النهاية أن حياة العبد لا تعادل الاستقرار السعيد الذى تصنعه حياة زوجية قائمة على الحب.. وإن قيم الصداقة

والإخلاص لابد من احترامها لأنه «مفيش أجندع من الصداقة بين الراجل والراجل» كما يقول القرار الركيك في النصف الأول من الفيلم الذى يحكى عن صديقين «الروح بالروح» هما محمود ياسين وسمير صبرى يعملان مهندسين بالنهار ومتفرغين بقية اليوم كله لمطاردة الفتيات... وبالرغم من أن مرتب كل منهما ٤٥ جنيه كما يقولان... فهما مقيمان طول النهار فى نادى الجزيرة واحدهما يملك سيارة ويتباريان طول الفيلم فى عرض الأزياء الرجالى.. ولكن بمنطق الفيلم الكوميدي يمكن التجاوز عن هذا كله.. ولكن الذى لا يمكن فهمه هو إصرار الشابين على محاولة اصطياد نفس الفتاة كل مرة.. بحيث يضيع السيناريو ساعة كاملة سخيفة فى مقالب متتابعة يدبرها كل منهما للآخر بترتيب تبادلى يتوقعه المتفرج ولا يحاول السيناريو كسر تتابعه الملل بتغيير ما.. خصوصاً أن المقالب نفسها سخيفة جداً تشغل مساحة زمنية طويلة بلا داع وبحوار لا يضحك أحداً.. وكعادته يجنح فاروق صبرى إلى العبارات الجنسية الفجة التى تستهدف متفرج الترسو مثل قول سمير صبرى مباهياً: أول ما خد البنت من بول على الشقة ندخل أودة النوم.. وعلى طول يحصل الانفجار السكانى.. ومثل قول بدر الدين جمجوم: بتحبيوا صحة للحاجات دى منين.. وأنا خايف أتجوز أحسن اتهد.. ولست ادري ما هى مهمة الرقابة إذا. كانت تسمح بعبارات وقحة وبألغة الرخص كهذه؟ ويمتلىء النصف الأول السئ جداً بمواقف ركيكة وحوار طويل وممل وحافل بالعبارات الهابطة مثل «مساء الخير يا معلمة» بفتح الميم واللام.. ومثل «الأمير بطيخ حلف ينقذ الملكة شماسة» و«بتقلوظ العممة على دماغى».. وهى عبارات المفروض أنها ترد على «السنة مهندسين»!

ولكن مستوى الفيلم يتحسن إلى حد كبير فى النصف الثانى كأنما كتبه شخصان وليس شخص واحد.. إن محمود ياسين ينجح فى إعطاء سمير صبرى المقلب الأخير حين يهرب من الطائرة التى تنقلهما إلى المانيا ويعود ليتزوج من ميرفت أمين.. ورغم أن هروب محمود ياسين من طائرة أغلقت أبوابها بالفعل واستعدت للرحيل مسألة مستحيلة عملياً إلا أنه يمكن قبولها بالمنطق الكوميدي الذى تحدثنا عنه.. ولكن ما فشل السيناريو فى تفسيره هو السعادة الخرافية التى عاش فيها الزوجان رغم أن زواجهما كان مجرد نكتة.. ثم تحول محمود ياسين إلى القرف المفاجئ من زوجة تبلى مثالية جداً وبلا أى سبب مفهوم.. ثم الثروة المفاجئة التى هبطت عليه إلى حد شراء فيلا كبيرة وسيارة جديدة لمجرد أن «وصل لمرکز عظیم

فى وقت قصير» كما يقول صهره عماد حمدى.. ولا أحد يدرى ما هو هذا المركز العظيم الذى يصل إليه مهندس مصرى عادى بحيث يحقق له هذه الثروة المفاجئة ولجرد إنه يعقد اجتماعات كثيرة ويدخن سجاىر كثيرة.. إلا إذا كان مهندساً من إياهم.. ولكن المبرر الوحيد هو أن البطل فى السينما المصرية لابد أن يكون مليونيراً.. فالفاس العاديون ليست لهم قصص وبالتالي فليست لهم أفلام.. والبطل الثرى يعطى فرصة للقصر الثرى.. الذى يصنع فيه مصمم الديكور أقيح باب أحمر فى تاريخ السينما العالمية.

ولكى يحل الفيلم أزمة محمود ياسين الذى كره زوجته ميرفت أمين فجأة.. فإنه يعيد صديقه اللود سمير صبرى من المانيا بعد أن حصل هناك على الدكتوراه «ملحوظة: فى السينما المصرية يمكنك أن تحصل على الدكتوراه فى شبر واحد ومن أى بلاتوه فى استديو نحاس!.. فالصديق يطارد زوجة صديقه وقد عاد بالعبارات المبتذلة التى تسمعها فقط فى «قهوة بكرة» مثل: «تدينى زمة أديك زميتين.. تفقعى مهموز أرده لك يا نور العين».. وبعد أن يجن الزوج ويعود لحب الست مراته يكشف السر السعيد وهو أن صديقه كان «بيغيظه» فقط «ويرد له المهموز».. وهى مسائل كان يمكن الترحيب بها أكثر لو تمت صياغتها بشكل ينقيها من هذه التفاهات المفتعلة بلا أدنى مبرر.. فالفيلم نظيف جداً بمستوى أفلامنا الكوميدية.. وفيه خفة دم مخرجه وحسه الكوميدى غير المبتذل.. ومحمود ياسين فيه ممثل كوميدى ممتاز وهو طاقة حقيقية قابلة للتلون لو وجد الأفلام التى تخرجه عن إطار النور الواحد.. ولكن النصف الأول كله كارثة كان لابد من اختصارها إلى النصف.. مش ضرورى أبداً أن يكون الفيلم بالميزان - ٢٠ كيلو و ٧٠٠ جرام.. ومن غير ورق!

قصة غرامية من تأليف مديرة الأمن!

لابد أن يكون هذا رأيك بمجرد خروجك من فيلم «ليتنى ما عرفت الحب» خصوصاً إذا كنت تتوقع مثلى شيئاً مختلفاً من مخرجه أنور الشناوى الذى بدأ بداية موفقة إلى حد كبير فى أول أفلامه «السراب» وبعد تجربة طويلة فى العمل وراء الكاميرا كانت تؤمله بالضرورة لأن يصنع شيئاً ناضجاً يتحاشى كل الأخطاء التى استوعبها خلال سنوات عديدة من العمل فى دهاليز السينما المصرية مع الآخرين. ولكن ظروف السينما التجارية لم تمنحنا فرصة كافية لاختبار قدرات أنور الشناوى.. فقد تحول مثل كل الآخرين - الكبار والصغار - معاً إلى جزء فى عجلة الإنتاج الذى يعتبرونه «تجارياً» والذى ينتهى فى العادة إلى أن يصبح شيئاً مائعاً لا هو بالفن ولا بالتجارة.. وكان طبيعياً أن يكون فيلمه الثانى مباشرة «الشيطان والغريف» شيئاً لا علاقة له حتى بالبداية التى كان يمكن أن تبشر بشىء.

وفى الفيلم الثالث «الغضب».. انتهت المسألة تماماً.. وانضم مخرج جديد إلى دائرة أفلام العصابات والمراكب والطبقات..

ولابد أن أنور الشناوى رغم كل خبرته فى العمل وراء الآخرين قد تعثر خلال السنوات الأخيرة فى رمال السينما المتحركة وكما بدأ «بالسراب» انتهى إلى السراب!

ويبدو أن السينما التجارية لا تترك لنا أملاً فى الخبرة ولا فى الشباب.. وهى لن تعطى أفضل من ذلك.. مع أننا لا نطلب أية معجزات ولا نتوقع شيئاً خارج منطق السينما التجارية نفسها الذى ندرك قواعده جيداً.. ولكننا نطمح فقط فى قدر من المعقولة.. وأن يتماسك الناس قليلاً..

وفى «ليتنى ما عرفت الحب» نكتشف أولاً ولفرط دهشتنا أن العنوان له علاقة

بالفيلم.. وقد أصبح هذا فى حد ذاته ميزة نادرة فى الفيلم المصرى.. ثم نكتشف ثانياً أن أنور الشناوى يحاول أن يصنع فيلماً معقولاً لا يمكن أن تمسك عليه هذه الأشياء البدائية التي تستفزك عادة ومن أول لقطة.. إن مستوى الإخراج يبدو معقولاً - فى إطار الفيلم المصرى بالطبع حيث لابد أن تكون كل المقاييس نسبية - بل ويبدو الموضوع نفسه منطقياً.. والانتقال من مشهد إلى مشهد ومن حدث إلى حدث فى بناء متصاعد يمكن أن يقنعك بوجود مشكلة أو موضوع ما.. فميرفت أمين تذهب إلى لبنان وتنزل فى أحد الفنادق لنعرف من بعض مشاهد «الFLASH باك» ذات اللون الواحد الأزرق البارد.. أنها أرملة فقدت زوجها عماد حمدي فإنهارت عصبياً ونصحها محمود المليجى فى الثوانى القليلة الوحيدة التي ظهر فيها بأن تخرج من أزمتها وتخلع السواد وتسافر لتستجم فى مكان ما..

إلى هنا معقول؟.. فى لبنان نتعرف ميرفت على محمود ياسين بالطبع.. فهذان الاثنان لابد أن يتعرفا على بعضهما فى أى مكان ولأى سبب وإلا فكيف نستطيع أن نصنع أفلامنا؟

وبالصدفة - التي نكتشف فى نهاية الفيلم أنها ليست صدفة - تتلقى ميرفت بمحمود فى مكان وهو يجرى دائماً وراء طفل شقى جداً اسمه علاء.. والنتيجة يعرفها بالطبع أى متفرج يحمل «قرطاس لب» كل أسبوع إلى سينما ميامى أو ديانا أو رمسيس أو أى سينما أخرى تبيع الحنونة بريال.. فميرفت تقع فوراً فى حب محمود.. ولكن لأن السعادة فى أفلامنا ليست طبيعية ولا مفروضة.. فسرعان ما يظهر الشرير.. عادل أدهم فى أردأ أنواره.. فلا أحد يستطيع حتى الآن - أن يستفيد من هذا الممثل الجيد الذى حبسوه فى تلك الشخصية الكريهة المكررة التى تقتل مواهبه وقدرات وجهه الرائع.. والسيناريو والحوار الذى كتبه صبرى عزت عن قصة فاروق صبرى يعلم أنه يتعامل مع عادل أدهم فيضعه فى مواقف تنبع من الكليشيهات المحفوظة لعادل أدهم.. ففى أفلامنا يصنع الممثل النور وليس الشخصية نفسها كما هو مفروض.. ولذلك فإن الحوار الذى يبدو جيداً فى المشاهد الأولى من الفيلم سرعان ما يقع فى الكليشيهات «الأدهمية».. حينما يظهر عادل أدهم لميرفت أمين فى كل مكان على طريقة جيمس بوند ليقول لها: «أنا فريد «اللزقة».. أريك يا بيضة!.. وأشياء أخرى سخيفة كهذه!

وعبر مشاهد مطولة وإيقاع بطيء نتيجة لفقر الأحداث التى تدور فى حلقة الحبكة

البوليسية المستهلكة نكتشف أن ميرفت أمين كانت عاملة فقيرة فى محل ملابس وتزوجها الثرى عماد حمدي الذى مات وترك لها ثروة ضخمة.. وبينما يطاردها عادل أدهم مهدداً بإفشاء سر غامض فى حياتها فإنها تقع فى حب محمود ياسين. وبعد التكرار القاتل لمشاهد التليفونات الغامضة والظهور المفاجئ لعادل أدهم والتفريك السياحى الشهير فى لبنان - ليس هناك مبرر واحد لأن تحدث القصة كلها فى لبنان سوى أن الموزع اللبناني - تضطر ميرفت فتفتشى سرها لمحمود وتعترف له بأنها قتلت زوجها الراحل بعد أن هدد بهجرها لعدم الإنجاب.. وبعد تسجيل هذا الاعتراف يظهر عادل أدهم ويؤدى التحية العسكرية لرئيسه «العقيد محمود فهمي» الذى هو محمود ياسين!

ولكم أن تتصوروا فيلماً ينهار من أساسه بمفاجأة طفولية سخيفة كهذه.. وأن قصة الحب التى احتملناها طوال تسعين دقيقة كانت مجرد حيلة بوليسية من ضابط يستدرج أرملة حسناء للاعتراف بقتل زوجها.. وإن البوليس المصرى أرسل اثنين من رجاله وصرف عليهما مليون جنيه فى لبنان لكى يحصلوا على هذا الاعتراف الخطير فى قضية العصر.. مع أن كليوباترا لو قتلت انطونيوس لما دفعت المخابرات الأمريكية نفسها هذا المبلغ ثمناً لاصطيادها.. ولكن الموزع اللبناني فواز كان مستعداً للدفع!

عزيزى أحمد مظهر .. لماذا؟

هذا فيلم لا ينتمى بالتأكيد لفن السينما .. رغم إنه مصور على شريط سيلولويد مقاس ٣٥ مللى وبألوان ايبستمان .. ولقد عودتنا السينما الرديئة على نماذج كهذه بين وقت وآخر بحيث لم نعد ندهش لأى مستوى يمكن أن يصل إليه فيلم من هذا النوع .. ولكن ما أدهشنى هو أن يحمل هذا العمل الرديء اسم أحمد مظهر ممثلاً ومنتجاً وكاتباً للسيناريو ومخرجاً .

وهى مسألة تدعو للأسف الشديد . فأحمد مظهر ممثل جيد بلاشك واستطاع عبر سنوات طويلة أن يصنع لنفسه مكاناً وأسلوباً وشخصية خاصة .. ولكن أحداً لا يدري من الذى وضع فى رأسه مسألة الإخراج والسيناريو هذه لكى يجربها مرة ومرة فلا ينجح ولكنه لا يتوقف أيضاً عن معاودة التجربة ..

وإذا كان بعض الممثلين فى العالم كله تستهويهم أحياناً نزعة الإخراج .. فإنهم إما أن يقدموا مستوى لم يكن أحد غيرهم قادراً على تقديمه .. وأما أن يتوقفوا فوراً عن ارتكاب هذه الجريمة فى حق أنفسهم .. فالإخراج ليس لعبة .. والخبرة التى يكتسبها الممثل من العمل الطويل أمام الكاميرا لا تعطيه الحق بالضرورة لكى يقف وراءها مخرجاً .. ومارلون براندو نفسه ارتكب هذه الحماقة مرة واحدة حين أخرج فيلم «جاك الأعور» .. ورغم أن مستواه لم يكن يقل عن أى مخرج آخر إلا أنه أقطع عن هذه العادة السيئة تماماً بعد ذلك وفضل أن يبقى ممثلاً عظيماً .. ولذلك مازال مارلون براندو ..

وتتضاعف الكارثة فى فيلم «هيبية غبرى» حين يصير أحمد مظهر على أن يكون كاتباً للسيناريو أيضاً .. وهذا قد يوقع الفنان فى خطر النرجسية الشديدة بحيث يضع نفسه فى مركز العالم ويجعل كل الأشياء تدور من حوله لمجرد أن يظهر فى كل

لقطة.. والنتيجة أننا نحس أننا أمام فيلم تسجيلي عن أحمد مظهر شخصياً.. كيف يركب الخيل ويضرب الرصاص ويضرب الناس ويرى عضلاته وكيف يحب ويكره ويتقع في حبه كل نساء مصر بدون مناسبة.. ليلي حمادة فناهد شريف فنادية لطفى بالتناوب..

ولأن أحمد مظهر هو المنتج أيضاً فإن حرصه على أن يقدم фильماً تجارياً يوقعه في توليفة غريبة الشأن بين الفيلم البوليسي والعاطفي والنفساني والوطني أيضاً فهو جندي صاعقة يشترك في الحرب ويصاب بأزمة نفسية نتيجة عجزه عن إنقاذ قائده.. ولكنه لا يستطيع التوقف عن القفز والضرب فيعمل «دولير» في السينما.. ويتعرف على راقصة ويقبض على عصابة تهريب ويفقد الذاكرة وتحبه نادية لطفى فتاة العصابة.. ثم يسترد الذاكرة ويسلم نفسه للبوليس بشبهة مضحكة وينتهي الفيلم بمشاهد من حرب أكتوبر والعلم المصري يرتفع على سينا..

أما مناقشة العناصر الفنية فهي مسألة ساذجة جداً بالنسبة لفيلم لسنا متأكدين تماماً من أنه فيلم أصلاً.. ولكن المضحك هو أن نسمع أنه كانت هناك «خناقة» بين أحمد مظهر والمخرج الشاب نشأت أباطة على من منهما مخرج الفيلم.. وقد انتهى الخلاف بأن كتب أحمد مظهر اسمه على الشاشة كمخرج الفيلم.. ورأى أن يرسل له المخرج الشاب برقية شكر.. ويبقى على البوليس أن يفحص البصمات على الشريط ليعرف من منهما أخرج الفيلم فعلاً.

أهلاً.. «عدوية»

وموجة أفلام «كله.. على كله»

فى الفيلم القصير الذى قدمه المخرج الشاب حسين عمارة كمشروع تخرج من معهد السينما.. كان هناك مخرج جيد يعرف ماذا يقوله وكيف يقوله.. فقد كانت هناك الفكرة الجيدة.. ثم أسلوب التعبير السينمائى الجيد والجديد معاً.. وكان هذا دليلاً آخر على أن خريجى معهد السينما لابد أن يصنعوا سينما مختلفة.. وإنهم لابد أن يغيروا وجه السينما المصرية الكالح ويجذبوا دماءها لو وجدوا الفرصة.. أو هذا ما كنا نظنه على الأقل..

ووجد حسين عمارة الفرصة كاملة.. لم يمر حتى بمرحلة الأفلام القصيرة وأخرج على الفور فيلمه الروائى الطويل الأول «الفاتنة والصعلوك».. وبإمكانات أعتقد أنها كافية تماماً.. فهو كاتب القصة والسيناريو والحوار أيضاً.. ومعنى هذا إنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بحرية كاملة.. خصوصاً عندما يكون الفيلم من إنتاج وتصوير أخيه محمد عمارة..

ولقد عبر حسين عمارة عن نفسه بالكامل فعلاً وبحرية تامة.. ويبدو إنه لم يكن يريد أن يقول فى أول أفلامه سوى هذا الذى قدمه بالفعل فى «الفاتنة والصعلوك».. وإن فيلم التخرج لم يكن سوى فيلم تخرج.. أى مجرد شهادة بأن الخريج هو مخرج يعرف حرفته جيداً.. أما العمل للناس وفى السينما التجارية فهو شئ آخر.. ولابد أن هذا ما يعتقده أيضاً كثيرون من خريجى معهد السينما..

لقد خرج هذا الجيل الجديد من السينمائيين الشباب إلى العمل فى ظروف وصلت فيها السينما التجارية إلى المستوى الذى نعرفه جميعاً ولا داعى لإعادة شرحه إذ

يكفى فقط الذهاب إلى أى سينما ومشاهدة أى فيلم.. ووصل الجمهور بنوره إلى مستوى معين ولم يعد مستعداً لأن يقبل سوى التركيبة الحالية التي صنعها «اسطوانات» السينما الكبار.. أو هذا ما يقال على الأقل.

وليس الجيل الجديد من المخرجين مستعداً لأن يضرب رأسه في الحائط للدخول في أى مفامرة.. ولكن المؤسف حقاً هو أن منطقهم يبدو مقنعاً إلى حد كبير.. فلا أحد يستطيع أن يطالبهم بمعجزة.. ولا بأن يغيروا هم بأنفسهم ظروف السينما والجمهور معاً ليصبحوا أبطالاً أو شهداء.. ولا يمكن لأى عبقري أن يطلب من منتج قطاع خاص أن يصنع شيئاً مختلفاً لكي يخسر فلوسه.. إذا كانت تركيبة «الفاتنة والصعلوك» هي التركيبة المضمونة والرائجة والتي تضمن نجاحاً «يكسر الدنيا».. وهو ما أتوقع أن يصنعه هذا الفيلم بالضبط..

وحسين عمارة مخرجاً وكاتب سيناريو يؤكد في فيلمه الأول أنه شاب جديد ذكي استوعب كل ظروف السينما المصرية والجمهور جيداً وفهم كل أصول اللعبة ويلا أى إبداع أو حذقة.. وهو ما لابد أن نحترمه فيه على أى حال..

إنه يقدم عنصر الصوت كما يحب المتفرج المصري أن يتابعه.. الصعلوك خفيف الدم حسين فهمي يلعب دوره بنجاح كبير حينما يقع في حب الفاتنة ميرفت أمين الهاربة بفستان الزفاف من قصة غامضة تتابع تفاصيلها مع استمرار الفيلم نكتشف أن هناك العصابة التقليدية بزعماء توفيق الدقن والتي تبحث عن سر كنز من المجوهرات وبينما تطارد العصابة الحبيبين الشابين يطارد البوليس العصابة.. وتنتهي كل هذه المطاردات بانتصار الحبيبين والقبض على العصابة.

مسألة طريفة جداً تكررت مليون مرة في مليون فيلم.. ولكن حسين عمارة يصوغها في سيناريو وحوار شديد الذكاء يقدم للمتفرج كل ما يريده.. فهناك قصة الحب بين شاب مفلس لايجد قوت يومه وفتاة حسناء تحمل وراها سرراً.. وهناك عقيلة راتب التي لا تعرف علاقتها بالضبط بالشاب الصعلوك.. هل هي أمه أم خالته.. مش مهم.. ولكنها تضفى على الفيلم حيوية تثير ضحك الناس طول الوقت خصوصاً عندما يقع في حبها إبراهيم سقان.. ثم هناك سيف الله مختار.. ورقصة لسبهير زكى.. وكذا خناقة بين حسين فهمي وهذا العملاق الأصلع المخيف الذي يلبس فائنة مخططة ويضرب كل الناس في كل الأفلام.. ثم هناك مطاردات بالسيارات يقلب فيها المخرج الكاميرا ويستخدم عدسات غريبة ليؤكد إنه خريج معهد السينما.

ولكن هل يكفى هذا كله؟... إن المخرج يخرج كل لاعبيه من «جراب الحاوى».. كل شيء فى وقته تماماً.. وهو يقدم ضربته الكبرى عندما يخترع دوراً محشوراً للاكتشاف المكتسح أحمد عدوية الذى «يخبط» ثلاث أغاني تشعل حريقاً فى السينما.. يقول فى واحدة منها «حبة فوق .. وحبة تحت» ويقول فى الأخرى: «كله على كله».. ويكون المخرج عبقرياً حينما يستطيع «تدبير» مكان ومناسبة لهذه الأغنيات بحيث يضمن لفيلمه أن يبقى فى السينما سنة كاملة على الأقل.. مرحباً بأحمد عدوية فى السينما فى بداية موجة أفلام «كله على كله».. وفى انتظار نار يا حبيبي نار.. قول بالزيت الحار.. وسلامتها أم حسن!

ما الذى حدث لـ بركات حتى أخرج «أخواته البنات»؟

العادة فى أفلامنا أن تبدأ أخطاء الفيلم من مجرد عنوانه.. ولا أحد يتصور أن تصلح عبارة «أخواته البنات» عنواناً لفيلم.. صحيح أن العنوان ينطبق على الموضوع ولكن النوق فى اختيار عناوين الأفلام هو جزء أساسى من نوق الأفلام نفسها.. إن أول ما يوحى لك به عنوان الفيلم هو أن «تدخل معه قافية».. فكان المخرج يقول لك مثلاً: أخواته البنات.. فتقول له انت: اسمعنى؟ فيقول: ريا وسكينة.. ها.. ها.. ها..

ولا يخرج الفيلم فى الواقع عن مجرد سلسلة من القهقهات.. ولكن المأساة أن الممثلين هم الذين يضحكون ودهم.. وفى محاولة مستميتة لإضحاكك.. والمشاهد المشتركة بين محمد عوض ووحيد سيف مثلاً فى بداية الفيلم لا تزيد عن كونها «قافية» من التآليف الفورى للثنتين.. والنصف الأول من الفيلم يفشل تماماً فى إضحاكك رغم أن المفروض أنه فيلم كوميدى.. والسيناريو ينطلق من فكرة يمكن أن تكون جيدة.. وهى مشكلة الشاب الذى يرعى ثلاث شقيقات بكل التعقيدات التى يمكن أن تنشأ عن هذا الموقف.. وهى مشكلة حقيقية فى البيت المصرى.. ويمكن أن تعكس كل التقاليد والمفاهيم الاجتماعية والأخلاقية فى الأسرة المصرية.. ولكن مع معالجة أكثر جدية وعمقاً بالطبع مما يقدمه هذا الفيلم..

وليس الاعتراض بالتأكيد على تناول مشكلة اجتماعية كهذه تناولاً كوميدياً.. فليس هناك تناقض - كما قلنا مراراً - بين الكوميديا والجدية.. بل كثيراً ما تكون الكوميديا أسلوباً راقياً لتناول أخطر المشاكل بشرط عدم تفريغ المشكلة من محتواها

الحقيقى وتمزيق جوهرها ودلالاتها الاجتماعية لصالح بعض «الإفيهات» الكوميديا التى تتناول كل مشاكلنا بأسلوب تهريجى. فالاعتراض على أسلوب الكوميديا نفسه ووجهة نظرها النهائية فى القضية التى تعالجها..

ومن البداية يقدم لنا الفيلم الأسرة التى يتحدث عنها باعتبارها أسرة متوسطة ولكنها ميسورة الحال جداً.. بدليل البيت العجيب الذى تقيم فيه والذى يمكن أن تقود سيارة فى طرقاته وحجراته الفسيحة.. ورغم أن رجل الأسرة أو عائلته محمد عوض يعمل «جرسون» فى كازينو على النيل فإن الفيلم يغطى نفسه لتبرير هذا المستوى المادى المرتفع بأن تقول عمه البطل أمينة رزق أنهم يملكون بيتاً يجمعون إيراده.. لدرجة أن محمد عوض يشتري سيارة قديمة وببساطة جديدة لكى يوصل بها أخواته البنات.. وقد يقال أن بعض الجرسونات يكسبون كثيراً.. ولكن السؤال الأهم هو: لماذا تخل السينما المصرية من أن يكون أبطالها فقراء ولا يملكون السيارات؟

إن المخرج الكبير هنرى بركات لن يجد بالتأكيد تفسيراً ليبرر ثراء ناهد شريف المفرط والذى يجعلها تعيش فى قصر رهيب بحديقة ومخيفة وحمام سباحة.. لأن كل ما يعنى مخرجينا - حتى بركات - هو أن يقدموا لجمهورهم الفلبان أوهاماً كاذبة بالجنة و«مناظر حلوة».. ويغض النظر عن مستوى الشخصيات ومدى معقوليتها..

والسيناريو الذى يبدأ بعجالة واضحة المعنى يقول فيها زوج ناهد شريف العجوز فى ليلة الزفاف وهو يعطيها كأساً: «واحد بس».. يفتقد طوال النصف الأول كل إمكانيات الإضحاك.. ورغم أنه يتناول موضوعاً حقيقياً فى الأسرة المصرية كما قلت: الشباب الذى يجد نفسه مسؤولاً عن شقيقاته الثلاث بكل مشاكلهن ورغباتهن فى الحب.. سرعان ما يبالغ فى تضخيم المسألة بشكل غير منطقي.. فالأخ محمد عوض رغم أنه يعمل جرسوناً فى كازينو على النيل.. يمارس على شقيقاته نوعاً من الإرهاب يمنعهن عن مجرد التنفس.. وهى حالة لم تعد موجودة بهذه المبالغة فى أشد عائلاتنا إنغلاقاً.. لا سيما إن إحدى الشقيقات ماجدة الخطيب تعد رسالة جامعية وتبدو فتاة واعية تماماً.. والشقيقة الأخرى مشيرة طالبة فى معهد التربية الرياضية وتريد أن تعمل «راقصة فى وزارة الثقافة».. وبينما الشقيق نفسه غارق فى الحب مع ناهد شريف التى يأخذ منها موعداً فى مائت زوجها.. وقد يعكس هذا موقفاً واقعياً للشباب المصرى الذى يمنح نفسه حقوقاً عاطفية يحرمها على شقيقاته.. ولكن المشكلة كما قلت هى فى طريقة التناول التى بالغت فى كل شىء لصالح محاولات الإضحاك

بكل الوسائل المستهلكة.. ومع ذلك فلا أعتقد أن أحداً سيضحك إلا على موقف واحد.. يتم فيه القطع المتوازى بين وحيد سيف محاصراً فى بيت خيرية أحمد.. ومحمد عوض محاصراً فى قصر ناهد شريف.. وهو موقف أشهد بأن أحمد عبد الوهاب نجح فى استخلاص كل إمكانياته الكوميدية وبراعة حرفية بحتة.. ولكن السيناريو لم يجد وسيلة لحل كل القضايا التى أثارها سوى أن يجمع كل الشخصيات فى الاستعراض الغنائى الراقص فى نهاية الفيلم والذى رقص فيه الجميع ماعدا مشيرة التى أقيم الاستعراض باسمها!

وإذا كان بركات قد نجح فى جعل ممثلة عظيمة مثل أمينة رزق ترقص فى هذا الاستعراض.. فلا أعتقد أن هذا كسب خطير يمكن أن يبرر لبركات ارتكاب فيلم كهذا.. ليس لأنه فيلم كوميدى.. وإنما مستواه كمخرج يهبط فيه إلى حد لا يمكن أن يصدقه أحد من مخرج «دعاء الكروان» و«الهaram».. وحرام فعلاً يا أستاذ بركات!

«ملك التاكسى» بين هاملت وماكبث!

فى كل الدنيا يقدم التلفزيون للسينما أحسن مخرجيها .. وأستطيع أن أعد الآن عشرات الأسماء لمخرجين فى السينما العالمية كانت بداياتهم الأولى فى التلفزيون .. فالعمل المستمر فى التلفزيون - بحكم سرعته النسبية وفرصه العديدة وتكاليفه الأرخص وسماحه بالتجريب غير المسموح به دائماً فى السينما التى تحكمها ضرورات اقتصادية أصعب - يمنح المخرج إمكانية اكتساب خبرة تقنية كاملة بكل دقائق المهنة.

ومن التلفزيون المصرى نفسه خرج للسينما حسين كمال وسعيد مرزوق ومحمد راضى .. ولكننى - وعلى مسئوليتى الشخصية - لا أعتقد أنه قدم للسينما أحداً آخر .. بل أن من جاءوا للسينما من التلفزيون كان عليهم - من خلال أفلامهم القليلة - أن يعوبوا إليه .. فليس عيباً أبداً أن يظل مخرج التلفزيون فى مكانه .. فلعل هذا أفضل للسينما والتلفزيون معاً .. وللمشاهدين أنفسهم أيضاً وأولاً! ..

وتجارب مخرج التلفزيون يحبى العلمى القليلة فى السينما تؤكد هذا .. وفيلمه الأخير «ملك التاكسى» يدهشنا ليس فقط بالسيناريو الردىء الذى كتبه هو نفسه مع شريف المخبأوى .. وإنما حتى بمستوى إخراج يخلو تماماً من القدرة التقنية التى يكتسبها عادة مخرج التلفزيون ..

ولا أستطيع أن أزعم أنني حتى فهمت موضوع الفيلم .. إن كان هناك موضوع أصلاً .. فقد أصبحت مشكلتنا أننا نفهم أعقد الأفلام الأجنبية ولا نستطيع أحياناً أن نفهم فيلماً المفروض أنه يدور فى مصر ويتحدث باللغة العربية .. ويتواضع شديد - قد يكون راجعاً لجهلى الشخصى - أعتزف بأن كل ما فهمته من «ملك التاكسى» هو أن محمد رضا كون ثروة هائلة من سيارات التاكسى التى يملكها .. ولكنه رجل بخيل جداً يريد تزويج ابنته صفاء أبو السعود من شاب ثرى .. وهناك بعد ذلك أشياء غريبة جداً عن قصر يملكه عادل إمام يشترى منه محمد رضا ٢٢ قيراطاً تاركاً قيراطاً

واحداً لعادل إمام الثرى الذى أفلس ومازال يعيش فى أوهام الماضى.. وإن صفاء أبو السعود تقع فجأة فى حب عادل إمام ناسية حبها السابق لسمير غانم.. وفى النهاية نكتشف أن هناك شيئاً غامضاً اتفق عليه محمد رضا وعادل إمام الذى يفوز بالطبع بقلب بنت المعلم.. ما هو هذا الاتفاق الغامض وما هى اللعبة التى دبرها معاً؟ وما هى الحكاية؟ أكون كاذباً لو أدعيت أننى أفهم.. مع أن مهنتى الوحيدة هى أن أحاول فهم الأفلام!

لقد حاول كاتب السيناريو أن يكونا متقدمين جداً فاستخدما أحدث أساليب كتابة السيناريو وأكثرها غموضاً لكى يقولوا للمتفرج فى النهاية وكأنهما «يهزران» معه:

- هيه.. وضحكنا عليك!

ولقد ضحكا علينا فعلاً.. ولكننا لم نضحك مع أن الفيلم فيما يخيّل إلى.. تم صنعه بهدف أن يكون فيلماً كوميدياً.. على الأقل بدليل حشد نجوم الكوميديا الذى يقدمه.. ولكنى لا أعرف حتى الآن كيف استطعت لأول مرة ألا أضحك فى فيلم يلعبه ممثل موهوب مثل عادل إمام؟ بل وكيف وافق عادل إمام نفسه على أن يؤدى شيئاً كهذا.. مع إنه بالتأكيد يشترك فى أفلام كثيرة سخيفة ولكنه كان قادراً دائماً - وبقدراته الذاتية وحدها - على أن يضحكنا.. ولكننى رأيته فى هذا الفيلم يلعب دوراً غريباً.. يكثُر فيه دائماً حزناً ويلا سبب.. بل ويبكى بالدموع ويلا سبب أيضاً.. حتى أننى لم أكن متأكداً تماماً هل أنا أمام عادل إمام أم «هاملت»؟..

لقد كانت المسألة فيما يبدو مجرد «شىء» يمكن أن تغنى فيه صفاء أبو السعود وترقص.. ويقول محمد رضا نفس الكلمتين إياهم.. ويقع سمير غانم فى برميل زفت.. ويلعب سيد زيان دوراً تراجيدياً «جامد أوى» يحوله هو الآخر إلى «ماكيت»! أما إبراهيم سعفان فقد اختاروا له دور الخادم التمس الذى يحمل «طفاية السجائر» لعادل إمام سيده الذى يأمره وينهاه ويشخط فيه طول الوقت كما اختاروا له أيضاً اسم «السلامونى».. وهو الفيلم الثالث - خلال سنتين فقط - الذى يستخدمون فيه اسم عائلتنا الكريمة لكى يمسخوا بها البلاط.. وهى «صدفة» لا تزعجنى أبداً.. بالعكس.. فسأبدأ من الآن فى المطالبة بأجرى.. بعد أن أصبحت من نجوم الشباك فى السينما الرديئة.

هل هو أروأ فيللم فى العالم

«أعظم طفل فى العالم»

من الصعب جداً الحديث عن هذا الفيللم ومحاولة تقييمه أو مناقشته كعمل فنى..
لأنه ببساطة ليس عملاً فنياً.. وإنما هو عمل عنوانى ارتكبه البعض فى حق الناس أو
(عمل أسود) أو شىء آخر يخطر على بال كل من ألقته المقادير فى وجه كارثة اسمها
«أعظم طفل فى العالم».

لقد تصورت لبعض الوقت وأنا أتعذب فى مقعدى المحطم طوال ساعتين إننى
أشاهد أسوأ فيلم فى العالم.. ولكنى عدت فتذكرت - إنصافاً للفيلم - إننى رأيت
أفلاماً مصرية أسوأ منه.. وإنما سنرى بالتأكيد ما هو أفدح مادام أحد لا يخجل من
التنافس على الإمعان فى الرذالة.. بحيث يخطر لى أحياناً أن بعض مخرجينا
ومنتجينا يدخلون فى مباراة سرية غير معلنة للحصول على جائزة ذهبية لأسوأ فيلم!
إن السخرية المريرة فى هذه الكلمات نابعة من الصدمة.. فالأسماء التى يحملها
هذا الفيلم تدعو إلى الاحترام وإلى توقع شىء آخر.. فجلال الشرقاوى مخرج مثقف
وهو أحد المصريين القلائل الذين درسوا السينما فى معهد «الايديك» الفرنسى.. وله
خبرة مسرحية عريضة متميزة.. وله عدد قليل من الأفلام كمخرج كانت سببة حقاً
ولكنه كان يحاول فيها شيئاً بالتأكيد.. وعظيم جداً إنه توقف بعدها عن الإخراج
للسينما وتفرغ للمسرح.. وليس عيباً أبداً أن يقتصر الفنان على ما يستطيع أن يبدع
فيه..

وعلى سالم كاتب مسرحى شاب موهوب.. بل إنه أحد العناصر الجادة التى

أفرزتها حياتنا المسرحية الجديدة في السنوات العشر الأخيرة..

فما الذي حدث!

إننا نقرأ اسم الاثنين على فيلم خال من الثقافة والجدية والسينما.. فإذا دخل عنصران شابان كهذين مجال السينما من باب المسرح.. فمن الذى أوهمهما إن الناس تريد أن تتابع مغامرة الفتاة السويدية «ماتيلدا» التى تتحرك كحيوان طول الفيلم كاشفة عن صدرها وظهرها.. والتى تريد أن تلتقى لقاء حسياً - مرة واحدة! - برجل شرقى: «مكتمل الرجولة.. وسيم.. عبقري!» لكى تنجب للبشرية المعذبة «أعظم طفل فى العالم»!!

إن أحداً لا يمكن أن يناقش ما حدث تحت هذا الخط العام لفكرة الفيلم.. فكل شىء ردىء وسخيف وبدائى إلى حد يدعو للدهشة.. فكيف استطاع هؤلاء الناس أن ينتجوا شيئاً سيئاً إلى هذا الحد؟ وكيف تصوروا أنهم يمكن أن يصنعوا فلوساً لأنفسهم وللمنوع اللبناني بفيلم عن السيدة «ماتيلدا» و«شجرة الزمبيق» ورشدى أباطة الذى يعمل ممثلاً بالنهار وطيّاراً فى بيروت بعد الظهر؟!

وإذا كان بعض التجار يتصورون أنهم يمكن أن يبيعوا أى شىء للمتفرج المصرى.. فإن عليهم أن يذهبوا إلى سينما رمسيس ليسمعوا كيف إنه يسخر منهم طوال الفيلم رغم أنهم ضحكوا عليه بالأسماء الكبيرة: رشدى أباطة.. ميرفت أمين.. هند رستم.. عمر خورشيد..

ولو.. أن الجمهور أذكى منكم.. وهو يرفض كل ما قدمتموه له من صدور وسيقان وأجساد عارية.. لأنه حتى عندما يحب أن يشاهد هذا كله يحب أيضاً أن يحترم الآخرين عقله وأدميته..

فى انتظار القارب

فى اللقطة الأولى من فيلم «شوق» وقبل ظهور أى اسم آخر نقرأ: «تحفة نادية الجندى الجديدة».. ثم نقرأ بعد ذلك أن القصة والسيناريو والحوار لعبد الحى أديب.. وأن الإخراج لأشرف فهمى.. فنندهش.. فكل شىء يذكرنا بفيلم «امراة فى الطريق» الذى أخرجه عز الدين ذو الفقار منذ سنوات لا أذكرها بالضبط.. والإخراج الذى يعد مجرد تنفيذ لقطات من هذه الزاوية أو تلك.. لا يمكن أن يذكرنا بالمخرج الشاب الذى بدأ بداية جيدة وأخرج «ليل وقصبان».

ويغض النظر عن أننا أمام فيلم سبق أن قدمه مخرج وسيناريسـت آخران بشكل أفضل وأعمق من جميع الوجوه.. فإننا نفاجأ فى فيلم «شوق» بإصرار شديد على تكرار النجاح الأسطورى لفيلم «بعبـة كـشر» حتى لو لم كان الموضوع يسمح بذلك.. فهناك أغان تغنيها نادية الجندى رغم أنها ليست مغنية بالتأكيد.. وهناك رقص فى أحد الموالد رغم أننا نسمع من السيدة شوق نفسها أنها تزوجت واعتزلت الرقص وأن حياتها الجديدة لا تسمح لها بهذا الرقص المفاجىء.. وهناك زوج عاجز جنسياً محمد العربى تكرهه الزوجة وتنتظر ياشتياق شديد إلى أخيه حسين فهمى الذى نسمع أنه مهندس ولكنه يتفرغ تماماً لشد حبل منفاخ فى ورشة بدائية ولمجرد أن نرى جسده العارى.. ثم هناك قرية فاسدة تماماً تشتهى كلها امراة واحدة ثم ترجمها بالأحجار مثل أرملة فيلم زوربا.. ومع ذلك فالمرأة ترقص وتغنى على البلاج بقميص نوم أحمر وقد اختفت القرية تماماً.. وحتى الشخصية الوحيدة التى تبدو منتمية للواقع.. توفيق الدقن الذى يخفى فساده وعربدته وراء خداع الناس بتدينه الكاذب.. سرعان ما يتحول إلى شخصية كاريكاتيرية مبالغ فيها بحيث لا تقنع طفلاً..

وبعد عديد من حوادث الانفجار والإصابة بالعمى ومحاولات الاغتصاب والتعذيبات الصارخة و«لا أنت ابني ولا أعرقك» و«يحبك يا أحمد» نكتشف أننا كنا مغفلين لأننا لم «نأخذ بالننا» من أن سعيد صالح الطبيب الذي يعمل مع شوق من عشر سنوات.. هو حبيبها الحقيقي الوحيد الذي يهرب بها من القرية الظالمة.. ويختفي القارب الذي يحملهما معاً.. ولكن لكي تعود شوق بالتأكيد مرة أخرى «بتحفتها الثالثة»!

عادات الحياة.. وانهاالت الأفلام كالمطر

فى المشهد الأول من فيلم نادر جلال الجديد «**وعادت الحياة**» نفهم أن نور الشريف طلق زوجته سهير المرشدى بعد زواج غير موفق ولم يعد يجمعهما غير ابنيهما الطفل الذى أودعاه فى مدرسة داخلية ويتبادل الأبوان استضافته فى عطة نهاية الأسبوع..

ورغم أن الزوج والزوجة المطلقين يبدو على كل منهما أنه وجد طريقه الخاص وحياته الجديدة.. إلا أننا نلمس - حتى تحت نار خلافاتهما المشتعلة دائماً - إن هناك رماد حب كامن تحت السطح.

ويقدم الفيلم تفاصيل فرعية ثرثارة إلى أن تحدث نقطة التحول عندما يختفى الطفل فجأة.. فيبدأ الأبوان رحلة بحث مشتركة عن الابن الضائع فى مجاهل الأسكندرية.

وتستغرق رحلة البحث بقية الفيلم فى تفاصيل أشد فراغاً وثرثرة.. فمن بيت إلى بيت ومن شارع إلى شارع يدور الأبوان بالسيارة باحثين عن الابن الضال فى كل مكان وكل منهما يحمل الآخر مسئولية ما حدث.. ووسط بعض الذكريات عن علاقة الحب القديمة فى «فلاش باك» ندرك على الفور أن الحب القديم يستيقظ.. وسرعان ما ندرك بذكائنا «الفطرى» إن المحنة المشتركة للزوجين المطلقين لابد أن تنتهى بالعثور على الطفل ويعودة الأب والأم إلى بيت الزوجية!

وهذا بالضبط ما يحدث لأنه لم يكن هذا موضوع أصلاً.. ولأن الفكرة باهتة مكررة وسبق أن شاهدناها بشكل أو بآخر ولا يحاول السيناريو أن يفاجئنا بشيء مدهش يخيب ظنوننا.. فهو يصل فى النهاية إلى عودة سهير المرشدى إلى مطلقها نور الشريف بعد عثورهما على الطفل.

ولكن لأن المادة الدرامية فقيرة ومتهافنة إلى أقصى حد.. فإن السيناريو يحاول أن يحشر عدة مواقف وشخصيات لا علاقة لها بالفيلم الأصلي لأنه لم يكن هناك فيلم من البداية.. فهناك مشهد مقتل لناهد شريف وهى تكشف عن ساقها من أجل الشابك ولجرد أنها يمكن أن تكون أم أحد زملاء الطفل الضائع وطبيعى أن يذهب نور الشريف لسؤالها عن ابنه.. وهناك مشاهد غريبة جداً يتصور المخرج نادر جلال أنها مبتكرة لخناقة بين بواب إحدى العمارات وشغالاتها حول باب الأسانسير المفتوح.. وخناقة فى شوارع الإسكندرية حول تصادم بين سيارة نور الشريف وسيارة أخرى.. وكلها أشياء تستغرق وقتاً طويلاً على الشاشة لمجرد أن يكون هناك شيء يقال ويطول مدة فيلم لم يجد شيئاً يقوله أصلاً سوى أن المطلقين يمكن أن يعودا بعضهما عند أول محنة مشتركة.. كأن يشاهد زوجان مطلقان مثلاً فيلاً كهذا!

فى الفيلم عناصر شابة جيدة كان يمكن أن تصنع شيئاً أفضل لو وجدت شيئاً تقوله.. تصوير المصور الموهوب سمير فرج مثلاً الذى بذل كل جهده وأكد قدرته الحرفية كمدير تصوير جديد.. وديكور أنسى أبو سيف الذى وقع فى إغراء الشقق الفخمة التى تتسع مساحتها لتصبح قصوراً بلا مبرر رغم عنصر «الذوق» الواضح فى خطوط الديكور.. أما نادر جلال نفسه فهو بالتأكيد مخرج جديد يعرف حرفته جيداً.. ولكنه مثل جيل الشبان من خريجي معهد السينما كلهم.. نجحوا فى فرض أنفسهم فى السوق التجارى وانهالت أفلامهم كالطر.. ولكنهم ضاعوا من الفيلم الأول!

الابن الضال .. عاد فلم يفهمه أحد...!

لم يعد أحد في حاجة إلى الحديث عن حجم يوسف شاهين وبوره في السينما المصرية. فطوال ٢٥ سنة وهذا المخرج العظيم لا يكف عن العطاء ولا الحركة والصراع.. بل أن معاركه المستمرة من أجل أن يحقق الفرصة ليعبّر عن نفسه وبحرية وشجاعة كاملة هي معارك أروع في حد ذاتها من كل أفلامه.. فهو فنان لم يسكت أبداً ولم ينهزم ولم يكف عن التطور وعن البحث عن الجديد.. وإذا كان هناك مخرجون قلائل جداً لا يمكن تصور السينما المصرية في ربيع القرن الأخير بدونهم فيوسف شاهين واحد منهم بالتأكيد إن لم يكن في مقدمتهم. وإن كانت سينما يوسف شاهين دائماً سينما «مختلفة» ومتميزة عن كل التيارات والاتجاهات الأخرى في السينما المصرية.. فهو فنان مصرى خالص وحتى النخاع.. كانت أفلامه دائماً - حتى ما فشل منها - محاولة للتعبير عن مصر الحقيقة التي تتغير وتتقدم وتنتكس في ربيع قرن لعله أخطر ربيع في تاريخ مصر كله..

ولكن مشكلة يوسف شاهين دائماً كانت أسلوبه في التعبير عن مصر.. إن حسه المصرى الخالص كان يصطدم دائماً بثقافته الأوربية واستيعابه لأحدث مدارس السينما العالمية وقدرته التكنيكية الفائقة ثم جرأته الكاملة على التعبير عن نفسه وبالأسلوب الشخصى جداً الذى يختاره هو.. وقد كانت هذه كلها معركة بطولية خاضها يوسف شاهين وفرض نفسه بها ولكنها في نفس الوقت سلاح ذو حدين.. أحدهما شديد الخطر..

لقد كنت شخصياً واحداً ممن تعلموا السينما من أفلام يوسف شاهين ومن أحاديثه العديدة معنا باعتباره واحداً من آلهة السينما يقف على مستوى كل العباقرة الآخرين.. ولقد كنا دائماً نخلق الأعذار والمبررات لكل العيوب والثغرات في سينما

يوسف شاهين من فرط انبهارنا بهذا الفنان المجنون ومن فرط احتياجنا أيضاً لسينما مصرية مختلفة.. ولكنى أعترف بأن «عودة الابن الضال» جعلنى أعيد النظر فيما يصنعه هذا المجنون بنفسه وينا.. فالجنون والعبقرية والقدرة السينمائية الفائقة لم تعد تكفى فى ظروف السينما التجارية المصرية وظروف المجتمع المصري الحالية حيث أصبحت السينما جزءاً من معركة لتغيير المجتمع وتعليم الناس وإيقاظهم وتطوير وعيهم كما يؤمن فنان سياسى مثل يوسف شاهين نفسه..

و«عودة الابن الضال» هو حلقة أخرى فى سلسلة أفلامه بعد «الأرض».. وهى الأفلام التى تتحدث عن مصر منذ جنور حركتها الثورية فى الثلاثينيات وكما تبلورت أشد لحظاتها صعبة فى هزيمة ٦٧ وحتى الآن.. وفى «الابن الضال» يضع يوسف شاهين كل الأشياء فى سلة واحدة.. ويصنع عملاً ملحمياً شديداً للتكثيف يطرح فيه كل القضايا الكبيرة والصغيرة. ويقول أشياء كثيرة عن جيله وعن جيلنا وعن الأجيال القادمة التى يعتقد أنها تحمل بذور الأمل الوحيدة فى مصر مختلفة أفضل مما صنعنا بها نحن.. والشخصيات فى هذا الفيلم ليست شخصيات حية بقدر ما هى رموز.. والمكان الغريب الذى اختاره لهذه الشخصيات والأحداث المزدحمة ينفى عن الفيلم تماماً طابعه الواقعى.. وهذا يتناسب تماماً مع الأسلوب الذى اختاره لفيلمه.. فنحن أمام جسد هائل من الرموز والإيحاءات، حدث لمصر وما يجب أن يحدث.. ولكن الرمز الأساسى الواضح هو جيل على (أحمد محرز) الذى بدأ بالطم والثورة والتمرد وتغيير العالم ثم تم ضربه وإجهاض كل أحلامه فى السنوات العشرين الماضية.. حيث تحول المقاتلون إلى تجار والمناضلون إلى أشباح مهزومة ومتكبرة وعاجزة عن الفعل.. ولم يبق إلا الأمل فى الشاب الصغير الذى يحلم بالسفر وإقحام عالم القضاء (هشام صالح سليم) أو بحق العلم والحرية داخل البلد نفسها (ماجدة الرومى).. بينما تقف على الهامش أجيال قديمة فرغت تماماً من كل حيلة بعد أن ساهمت فى صنع المأساة (محمود المليجى) و(هدى سلطان).. ويشير يوسف شاهين بوضوح كامل إلى علاقة عبد الناصر بكل هذا الذى حدث.. كما يشير إلى أن لا حل ولا أمل إلا بأن تدمر هذه العائلة «المعفنة» كما قالت سهير المرشدى نفسها فى مذبحه النهاية من أجل أن تجد العناصر الشابة النظيفة فرصتها فى تحقيق حلم مصر الأفضل.

أشياء كثيرة رائعة وعميقة يقولها يوسف شاهين فى فيلمه.. مستوحياً خيوطاً

كثيرة واضحة من الإنجيل ومن الأدب العالمى ومن السينما العالمية نفسها.. «شرق عدن» لإيليا كازان و«الملاعب» لفيسكونتي وملامح كثيرة من فيليني.. وهو يصوغ «رؤيته السينمائية» صياغة فنية يصل فيها إلى القمة ويحقق مستوى يتجاوز به أحياناً المستويات العالمية نفسها.. فنحن في هذا الفيلم أمام مخرج عبقرى هو يوسف شاهين ومصور عبقرى هو عبد العزيز فهمى قدما في هذا الفيلم مشاهد كثيرة نادرة على مستوى التكنيك.

ولكن عيوب يوسف شاهين تظل هى عيوب يوسف شاهين القاتلة التي ترتفع بعمله إلى القمة بنفس السهولة التي يمكن أن تقسد بها العمل كله.. ولا يبدو أن يوسف شاهين ينوى أن يتعلم من أخطائه.. إن كل جهده الجبار فى صياغة أفلامه سينمائياً يضع تماماً فى الأسلوب الغريب الذى يصر على أن يطرح به أفكاره.. ومطلوب من هذا العبقرى المجنون ألا يقترب أبداً من السيناريو والصور.. إن كل شئ يبدو مترجماً إلى اللغة العربية.. رغم أنه فى مضمونه مصرى خالص المصرية وفاق الشجاعة.. واضح أن مشاركة صلاح جاهين لم تجد.. لأن شخصية يوسف شاهين تظل أقوى دائماً.. وهو لم يستفد أبداً من تجربة «العصفور».. فالونتاج عصبى شديد التوتر، والقفزات سريعة وليست هناك شخصية واحدة واضحة ولا مشهد واحد «يستريح» حتى يحقق غرضه ويصل إلى المشاهد.. ورغم المستوى الجديد الرائع فى تقديم الأغاني والرقصات فليس هناك مبرر واحد لاختيار الأسلوب الغنائى الذى لا يبدو جزءاً من بناء الفيلم العضوى بقدر ما تظل الأغاني والرقصات مجرد «تعليقات» على الأحداث والشخصيات.

ويوسف شاهين كعابته يغامر وبجرأة بتقديم مجموعة من الوجوه الجديدة تنجح تماماً فى تجربتها الأولى ويتميز منها بالتحديد أحمد محرز وهشام صالح سليم رغم أنهما كانا يتكلمان تماماً كما كان يتكلم عمر الشريف فى «صراع فى الوادى».. وماجدة الرومى وجه جديد معبر وشجاع ومقتحم ولكنها ليست صوتاً معجزة كما قالوا عنها.. والمهرج الذى يلعبه على الشريف هو عنصر خارجى مقحم وليست له وظيفة حقيقية أو أن فكرته لم تصل الناس.. تماماً كما لم تصل الأفكار الرائعة التي يطرحها فيلم هو بالتأكيد عمل سينمائى رائع وشديد الرقى ولكنه يتحدث لغة مختلفة.. وهذه هى المشكلة التي جعلتني أخرج من هذا الفيلم بإحساس كامل بالاحباط بل وبالعصب.. إن فناناً سياسياً واعياً مثل يوسف شاهين لا يمكن أن

يقول كلمته الناس بهذه اللغة.. ولا يمكن أن يظل يصنع أفلامه للنقاد والمهرجانات.. لأن نوره هو بالذات أن يقدم لجمهورنا البديل لسينما نيازي مصطفى وحسن الصيفي وحسن الإمام وإذا كان «الأبن الضال» هو البديل.. فإن حسن الإمام يكسب بالتأكيد!

«المذنبون» بالصدفة

وكيف تجمع كل هؤلاء الأشرار فى فيلم واحد؟!

يبدأ كل شئ بمقتل نجمة السينما سناء كامل (سهير رمزى) فى نفس الليلة التى أقامت فيها حفلاً صاخباً فى بيتها.. جمعت فيه حشداً من أصدقائها من كل النماذج التى يمكن أن تجتمع حول نجمة.. ومن خلال تحقيق جريمة القتل التى يتابعها المحقق التقليدى عمر الحريرى ومساعدته سعيد عبد الغنى.. يتضح أن الشخصيات التى تناولها التحقيق لم تكن لها علاقة مباشرة بجريمة القتل نفسها.. ولكنها تتورط فى الاعتراف بجرائم أخرى لعلها أشد وأنكى.. لأنها ليست جرائم قتل شخص وإنما قتل وسرقة وغش مجتمع كامل..

عماد حمدى ناظر المدرسة الذى يسرق أسئلة الامتحانات ليبيعها من أجل مزيد من المال لتربية أولاده.. توفيق الدقن مدير الجمعية الاستهلاكية اللص والمرتشى والذى يبيع حمولات كاملة من أقوات الناس لتجار القطاع الخاص.. نبيل بدر المنتج السينمائى اللبائى الذى يهرب الذهب أو المخدرات وينهش أعراض البنات.. حياة قنديل الطالبة الجامعية الفقيرة التى تشفق على أبيها عبد الوارث عسر من حمل أعابها المالية فتسقط فى شبكة الدعارة.. يوسف شعبان الطبيب الذى يقوم بعمليات إجهاض غير شرعية.. صلاح نو الفقار المدير الذى يدعى صلاته الوثيقة «بالسيد الوزير» بينما يخطط لخطف زوجة صديقه زبيدة ثروت.. عادل أدهم الأفاق الأنيق زئ النساء وسارق الخزائن والوجه اللامع رغم ذلك فى الأندية الفضة ومخادع النجوم.. إن التحقيق مع هؤلاء يكشف بالصدفة عن كل الجرائم، ولكنه ينفى عن المتهمين جريمة قتل النجمة سناء كامل. التى تكتشف فى النهاية أنها ماتت ضحية قصة حب بعيدة تماماً عن كل هذه الاحتمالات.. فحسين فهمى الشاب الاستقراطى الذى

سقطت أسرته واكتشف فجأة إنه فقد كل شيء بموت أمه. يصبح سهلاً أن يسقط فى حب نجمة سينمائية بشكل مثالى تماماً لا يلبث أن يستيقظ منه عندما يكتشف فى فراشها رجلاً «مهماً جداً» يبدو أنه أكبر من كل النماذج السابقة (كمال الشناوى) .. ولا يكون أمام شاب بهذا التكوين المثالى الذى انتهكت براحة وتعطشه للحنان إلا أن يقتلها.. ويوضع «المذنبون» فى السجن.. ويفلق المحضر..

تقوم الفكرة الأساسية التى كتبها نجيب محفوظ إذن على أن الجرائم الفردية التى كثيراً ما تثير اهتمامنا جميعاً.. هى أهون بكثير من الجرائم «العامة» التى تخرب مجتمعنا كله. والتى قد لا نكتشفها إلا بالصدفة.. لأن صانعيها يكونون من الحق والبراعة بحيث يخفونها.. أو لأن ظروف اجتماعية كاملة تسمح لهم بهذا كجزء من قوانين الحركة الطبيعية لمجتمع ما فى ظروف ما ولكن خلل الفيلم الأساسى إنه لا يقول لنا شيئاً عن هذه القوانين الاجتماعية العامة التى تفرخ هذه الجرائم.. فهو لا يربط المجرمين أو المذنبين بعضهم ببعض الإربط مكانياً .. أى من حيث إنهم جميعاً أصدقاء للنجمة سناء كامل.. وإنهم كانوا موجودين فى بيتها ليلة مقتلها فى حفلة كان يمكن إلا تقام وجريمة قتل كان يمكن إلا تحدث.. ويركز السيناريو على الدوافع الشخصية لكل «مذنب» على حدة.. فكلهم مرضى ومنحرفون بالصدفة.. يبدو للوهلة الأولى أن الجشع المادى أو حتى الحاجة المادية هى التى دفعتهم للانحراف الذى يبدو هنا مجرد إنحراف أخلاقى.. ولكن ما هى الأسباب الحقيقية وراء وجود هذا العدد الكبير من المذنبين فى فيلم واحد؟ ما هو الإطار العام الذى يتحركون فيه والذى كان لابد أن يفرز هذه النماذج! لا يقول السيناريو شيئاً عن هذا.. ويكتفى ببضع وقائع تنشرها صفحات الحوادث كل يوم ويعرفها الجميع.. ثم ببضع عبارات تقوم بنوع من «التنفيس» عن غضب الناس من هذا النوع من الانحراف أو ذاك.. وهو نوع من الأفلام مضمون النجاح فى ظروف معينة.. وحقق نجاحاً بالفعل فى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» وغيرهما.. ولكن بلا أى تحليل اجتماعى لأسباب الظاهرة وظروفها وضرورتها وكأن هذه الانحرافات تحدث بالصدفة وفى الفراغ ولأن هناك عدداً من الأشرار بلا سبب..

ومن هنا لا يمكن اعتبار «المذنبون» فيلماً سياسياً رغم أنه يحمل ميزة أساسية - فى تقديرى الشخصى على الأقل - وهى أنه يكشف عن ثغرات مخيفة حقيقية فى مجتمعنا.. وإنه يتناول قضيته بجدية وإن افتقد الرؤية الواعية والتطليل السياسى

لأسبابها.. وبالنسبة لسينما حصرت نفسها في عالم الكباريهات والراقصات وعصابات التهريب وقصص الحب والخيانة المريضة فإن هذا القطاع كله من الأفلام - الذى يبدأ من الرؤية الصحيحة فى «زائر الفجر» و«على من نطلق الرصاص» وينتهى بـ «المذنبون» يصبح مطلوباً وضرورياً من السينما المصرية فى هذه المرحلة على الأقل.. وكثوع من كسر نطاق السينما التجارية الرديئة والتي لا تقول أى شئ عن أى شئ ولا علاقة لها بأى واقع..

ومن أجل هذا لا بد أن نرحب بفيلم «المذنبون» على حساب أى ثغرات فنية.. إن السيناريو يختار مثلاً أسلوب التحقيق البوليسى، وهو أسلوب شائع حتى فى السينما السياسية العالية.. ولكن العيب الخطير فى بناء هذا الفيلم هو إنه يقدم لنا كل شخصية فى لحظة التحقيق معها إلى لحظة اكتشاف جريمتها التى تنتهى دائماً بوضعها فى غرفة الحجز فى قسم البوليس بنفس التتابع الميكانيكى مذبذباً وراء الآخر.. بحيث تبدو كل قصة منفصلة تماماً عن سائر القصص ولون بناء عضوى واحد ومتناسك وبحيث تصلح كل منها حلقة تليفزيونية مستقلة.

وسواء أكان هذا وارداً أم لا فى ذهن صانعى هذا الفيلم فإننا لا يمكن ونحن نشاهده إلا أن نتذكر «زائر الفجر» لمسوح شكرى.. فالتحقيق هنا يبدأ أيضاً من مقتل بطلة الفيلم لكى نعود فى مشاهد «فلاش باك» إلى اكتشاف كل غوامض القضية.. بل إن مشهد القبض على أسامة عباس على باب شقة القتيلة هو بالضبط مشهد القبض على سعيد صالح على باب شقة القتيلة فى زائر الفجر، وحتى يوسف شعبان طبيب يجهض النساء من أجل المال فى الفيلمين.

ولكن «المذنبون» فيلم متميز تماماً وجيد الصنع.. يحقق فيه سعيد مرزوق مستوى حرفياً متمكناً خصوصاً فى مشاهد الزحام فى الجمعية الاستهلاكية التى يقترب فيها من الطابع التسجيلى الواقعى.. وإن كانت طبيعة التحقيقات المتوالية لم تسمح له بإطلاق كل قدراته وجبسته أحياناً فى قوالب مكررة.. ولكن سيطرته على هذا الحشد من الأحداث والشخصيات واضحة.. وهو يستخلص من معظم ممثليه أقصى طاقاتهم.. أن حسين فهمى هنا فى أفضل أنواره رغم حساسية الشخصية التى يلعبها ورهافتها.. وعادل أدهم هو الممثل الممتاز ذو الشخصية الغنية والحضور القوى.. وعماد حمدي يتفوق ولكن فى حدود نفس الشخصية التى لعبها فى «ثلاثة فوق النيل» وحتى بنفس الاسم.. وإذا كان جمال سلامة يتقدم كثيراً وكل يوم ليجعل

من موسيقاه جزءاً من بناء الفيلم وليس مجرد ثثرة.. فإن المصور مصطفى إمام لم يكن في أفضل مستوياته ويحمل مع سعيد مرزوق ومهندس الديكور مسئولية سوء اختيار الألوان وجماليات الصورة.. ولكننا أمام فيلم جيد لأنه يتحدث عنا.. ويقول أشياء حقيقية أيضاً!!

عالم عيال.. لكنهم لا يضحكون على الكبار!

نحن أمام فيلم يمنحك إحساساً بالبهجة.. تخرج منه منتشياً تحترم نفسك وتحترم السينما لأن السينما احترمتك ولم تسخر من عقلك وذوقك وأدميتك نفسها.. وهي مسألة أصبحت نادرة جداً وسط سيل من الأفلام تجعلك تلعن ليس فقط الظروف التي ساقتك إلى مشاهدتها.. وإنما حتى الساعة التي ولدت فيها!

وليس لهذا علاقة بأن «عالم عيال عيال» هو فيلم كوميدى.. فأشد الأفلام إثارة للبكاء والشعور الكامن بالاكتمال والتعاسة والإحباط والرغبة فى الخلاص من «عبث الأقدار» و«مصير الإنسان المعتم».. هى ما يسمى بأفلام الكوميديا المصرية..

إن ما يمنحنا الإحساس بالبهجة الحقيقية فى هذا الفيلم هو مجرد أنه فيلم نظيف.. وهو دليل آخر على خطأ ما يتصوره بعض «معلمين» السينما من أن ما نطالب به هو سينما «النضال والقضية والبعد الرابع» كما يحلو لهم أن يسخروا فى «قعداتهم» أحياناً.. فلا نحن مثاليون نحلم ببلاهة.. ولا هم قاديرون على أكثر من بيع الرقص والتعاسة فى شباك السينما.. وفى السوق السوداء أيضاً!

لقد أصبحت أعلامنا متواضعة جداً.. ليس أكثر من مجرد النظافة وعدم الابتذال أو الرخص.. إننا فى هذا الفيلم أمام مجموعة من «العيال» نتابعهم ونضحك عليهم ولكننا لا نحس أنهم يضحكون علينا كما تفعل غالباً أفلام الكبار... ورغم الأصل الأمريكى المعروف لهذا الفيلم فلم تعد هذه مشكلة.. فنصف الأفلام المصرية على الأقل منقول بالحرف من أفلام أمريكية.. ولكن المشكلة بالضبط هى كيف ينقلون هذه الأفلام ولماذا وبأى مستوى.. ويوسف عوف يخطئ خطأ واحداً ليس له داع حينما يقول أن القصة والسيناريو والحوار من تأليفه.. فهو يعرف بالتأكيد إن القصة هى لمؤلف أمريكى ولم يكن هناك ما ينقص من قيمة عمله لو كتب هذا ولو بأصغر «بنط»

ممكن.. ولكنه يفاجئنا على أى حال بمستوى راق من الكوميديا بحيث يثير تساؤلاً ضرورياً حول عدم كتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد ما فى تمصير الموضوع.. فمن حسن حظه أن إحدى مشكلات مصر الأساسية هى كثرة «العيال» وإلى حد مزعج.. وأن يكون لرشدى أباطة فى الفيلم ثمانية أطفال.. وسميرة أحمد ستة ثم أن تنشأ المفارقات المضحكة من رغبتهما فى الزواج رغم هذا الجيش الهائل من الأطفال المشتركين.. تبدو مسألة قريبة جداً مما يحدث فى بيوتنا.. ولكن الخلل الخطير فى السيناريو هو أنه ركز أساساً على الجانب الكوميدى للموضوع ولم يحاول أن ينتهز الفرصة ليقول شيئاً حاسماً ضد الإسراف الهمجى فى إنجاب الأطفال وهو التقليد المصرى المتخلف الذى ندفع ثمنه جميعاً.. ولا يقول أحد بأن يتحول الفيلم إلى نشرة دعائية من نشرات مركز تنظيم الأسرة الذى وصلت جهوده الرائعة إلى أن أصبحنا ٤٠ مليوناً.. ولكن هذا القالب الكوميدى المحترم هو أنسب القوالب الفنية لتوصيل الأفكار الجيدة للناس.. ويدون أُم!

إن الفيلم يركز على مشاكل الأرملين رشدى أباطة وسميرة أحمد فى تربية أطفالهما.. ثم علاقة الحب التى تنشأ بين الاثنين فجأة.. ومن خلال ثلاث مصادفات من الصعب جداً أن تحدث لشخصين فى يوم واحد.. فهما يتقابلان أولاً فى أحد المحلات حيث يشترى كل منهما ملابس لأولاده.. ثم يتضح - بالصدفة - إن سميرة أحمد هى صديقة سهير رمزى.. التى هى بالصدفة زوجة سمير صبرى زميل رشدى أباطة فى العمل فى آبار البترول.. ويلتقى الضيفان - بالصدفة - على دعوة غداء فى بيت الزوجين.. وفى نفس المساء يذهب رشدى أباطة إلى مستشفى الطلبة ليرى ابنته المراهقة التى أصيبت بالمرض لأنها فرغت من حدوث العادة الشهرية لأول مرة (مسألة مضحكة طبعاً ولم تعد تحدث لآى بنت من هذا الجيل) فيكتشف - بالصدفة أيضاً - إن سميرة أحمد هى الإخصائية الاجتماعية فى نفس المستشفى!

ولكن يمكن التغاضى بالطبع عن هذه السلسلة من الصدف المتتعة إذا كان الفيلم نظيفاً وراقياً إلى هذا الحد.. كما يمكن التغاضى حتى عن المستوى المادى الخطير الذى يعيش فيه الاثنان.. وإذا كان هناك ما يبرر ثراء رشدى أباطة الفاحش (القصر الكبير نو الصديقة الذى وجده بمعجزة غامضة ليتسع لهذا الجيش من الأطفال) باعتباره مهندس بترول ونحن تعودنا فى أفلامنا أن يكون أى مهندس بترول - حتى مهندس المجارى - مليونيراً.. فما الذى يبرر ثراء سميرة أحمد وهى إخصائية

اجتماعية تقبض بالتأكيد ٢٢ جنيتها ١٧ قرشاً؟

ولكن ما لا يمكن التغاضي عنه هو التركيز على محاولات سمير صبرى الإنفراد بزوجه سهير رمزى وهو يحاول أن «يغريها» وكأنها امرأة التقطها من الكبارية وبما لا يليق بعلاقة زوجية مشروعة ولجرد التوابل الجنسية الناجحة تجارياً وإذا كان العنصر التجارى - الذى لا يمكن أن ينكره أحد - هو الذى فرض على المنتجة سميرة أحمد أن تحشد الفيلم بعدد هائل من نجوم الكوميديا جاملها كل منهم بمشهد واحد.. فلم يكن هذا مبرراً مقتنعاً «لحشر» رقصة لنجوى فؤاد حسب التصور السائد فى السينما المصرية وهو أن الفيلم لا يكون فيلماً إذا لم ترقص فيه أى امرأة فى أى كباريه.

ولكن شيئاً من هذا لا يهرم سميرة أحمد من حقها فى التحية وهى تبدأ إنتاجها بهذا العمل النظيف الذى لم يضك على الناس وابتذلهم من أجل بناء عمارة.. وهو ما لم يفعله عتاوله المنتجين الرجال.. وهى سيدة تستحق الاحترام بالتأكيد وتستحق النجاح.. بالضبط كما يستحقهما المخرج الشاب محمد عبد العزيز الذى لم يخيب آمالنا حتى الآن على الأقل.. ونرجو ألا يخيبها مع الإقبال المخيف عليه باعتباره الورقة الجديدة الراحبة فى أيدي تجار السينما..

إن محمد عبد العزيز ينضج فى «عالم عيال» وسيطر أكثر وأكثر على أنواته السينمائية كـمخرج ذى حس كوميدى راق يكمل بالفعل ما بداهه الراحل فطين عبد الوهاب الذى لم نحس بقيمته كالعادة إلا بعد أن فقدناه..

ورغم أن الكوميديا أصعب أنواع السينما على عكس ما يتصور محترفو «الضحك الغليظ».. فإن محمد عبد العزيز ينجح تماماً ومرة أخرى فى حل لغز «الضحك باحترام».. وهو يسيطر بمهارة على العدد الكبير من الممثلين الذين يتعامل معهم.. وبالذات مع ١٤ ممثلاً طفالاً يحققون مستوى جيداً ويتفوق منهم بالتحديد الطفل الذى لعب دور سمير المتظاهر بالمرض.. والمثلة جيهان سعد التى لعبت دور الابنة الكبرى.. ولكن الإثارة التجارية بالتأكيد هى التى حضرت مشهد فانات الأهل والزمالك للدلالة على إنقسام الأطفال لفريقين.. ومشهد الابن الأكبر محسن محيى الدين الذى يهزم أعداءه بالكرايته والذى يغرس فى الأطفال قيمة العنف الخاطيء تربوياً.

ولكن كل شىء جيد فى هذا الفيلم.. التصوير والسيناريو والإخراج ومستوى

موسيقى جمال سلامة الذى يؤكد مع كل فيلم بالفعل إننا يمكن أن نسمع موسيقى
سينمائية جديدة ومختلفة عن كل «الدوشة» التى نسمعها من خمسين سنة.. وإذا كان
طبيعياً أن يكون أداء رشدى أباطة وسميرة أحمد جيداً.. فإن المدهش أن سمير
صبرى نفسه كان فى أحسن حالاته إلى درجة - ربما لأول مرة - لم تستفز أحد أو
تقلقه فى مقعده!

«دائرة الانتقام» عودة «المعلم» مونت كريستو

مرة أخرى يثير فيلم «دائرة الانتقام» مشكلة جيل الخريجين الشبان من خريجي معهد السينما.. فسمير سيف مخرج الفيلم يؤكد موهبته السينمائية بشكل واضح جداً.. ولكن تظل المشكلة هي - ويتكرر أصبح مملأ - كيف استخدم موهبته هذه في فيلمه الأول؟ وهي مشكلة سمير سيف وكل جيل خريجي معهد السينما وبلا استثناء..

إن بعض خريجي المعهد كانوا يستطيعون بالتاكيد صنع أفلام أفضل بكثير مما صنعوه بالفعل لو أنهم يعملون في ظروف ملائمة ولو أن القطاع العام استمر في الإنتاج وفي منح هؤلاء الشبان فرصتهم الأولى كما فعل مع عدد كثير منهم استطاعوا أن يقرضوا أنفسهم بعد ذلك..

ولكن ليست هذه مشكلة سمير سيف على أي حال.. فهو لم يكن يريد أن يصنع غير ما صنعه بالفعل في «دائرة الانتقام» سواء في القطاع العام أو الخاص أو أي قطاع آخر.. فهو شاب واضح جداً ومحدد الطريق ولا يدعي أكثر مما يفعل وهي ميزة كبيرة على أي حال.. فهو متأثر جداً بكل المواصفات التقليدية.. كيف تصنع فيلماً تجارياً يقوم على «الحنوة» وشدة الجمهور والصناعة المحكمة.. وهو معجب جداً بالسينما الأمريكية.. وبمدرسة الفيلم البوليسى الفرنسية بشكل خاص.. ويرى أن هذه هي السينما.. وإنه ليست هناك سينما أخرى في العالم.. وأن وظيفتها إمتاع الناس وشدهم ولا شيء آخر.. ولأنه واضح جداً في هذا ومستقيم فإنك لابد أن تحترم فنناً يحمل وجهة نظر ما - حتى لو كنت تختلف معها - ولا يخدع الناس بغيرها..

صحيح أن سمير سيف في فيلم تخرجه في المعهد «عليوة والقانون» ثم في الفيلم

الوحيد الذى أخرجه للتلفزيون «مشوار» كان يبشر بمخرج وأقعى جيد شديد
التمكن.. ولكنه عندما بدأ العمل فى السينما التجارية قرر أن يصنع شيئاً آخر ..
وعلينا أن نناقشه فقط فى حدود هذا «الشيء الآخر»..

قد يكون سمير سيف حراً فى اختياره أسلوب الفيلم البوليسى باعتباره أكثر
الأفلام نجاحاً عند جماهير السينما فى العالم كله.. ولكن ما يثير الاعتراض هو
اختياره لقصة «الكونت دى مونت كريستو» بالذات ليحولها إلى فيلم مصرى.. وإن
أصدع رأس سمير سيف بالحديث عن أن هذه القصة الفرنسية الكلاسيكية ليست
لها أدنى علاقة بالواقع المصرى لا اليوم ولا أمس ولا من مائة سنة.. فلن نتفق أبداً
على أى كلام حول «الواقع» وهذه العبارات السخيفة الأخرى.. ولكنه يعرف بالتأكيد
أن هذه القصة استهلكت مئات المرات فى السينما العالمية.. وأن السينما المصرية
نفسها قدمتها فى فيلمين من إخراج بركات «أمير الانتقام» بطولة أنور وجدى و«أمير
الداه» بطولة فريد شوقى.. بل إن بركات فى «أمير الانتقام» بالذات قدم فيلماً جيداً
جداً - فى حينه واستطاع أن يكسبه ملامح مصرية إلى حد كبير.. وهو ما فشل
سمير سيف وشريكه فى كتابة السيناريو إبراهيم الموجى فى صنعه.. فقد ركز هذان
الشابان الموهوبان كل جهدهما فى بناء حبكة بوليسية جيداً.. عكسا فيها انبهارهما
الشديد واستيعابهما الكامل لكل الأفلام البوليسية الأجنبية التى شاهداهما.. إلى حد
نقل مشاهد كاملة بحدافيرها من أفلام عالمية معروفة.. ولذلك فقد ظل كل ما يدور
أمامنا على الشاشة أمريكياً أو فرنسياً وليس حتى مصرية مثل فيلمي بركات.. إن
بطل الفيلم نور الشريف اسمه جابر وهو والجميع يتكلمون العربية ويتحركون فى
القاهرة.. ولكن لا شيء على الإطلاق يقنعنا بأن ما نراه يمكن أن يحدث فى مصر..
و«تيمة» الرجل الذى وضعه زملاؤه فى السجن فخرج من السجن ليطاردهم وينتقم
منهم واحداً واحداً هى «تيمة» شائعة فى آلاف من أفلام الكاوبوى.. ونور الشريف
يخرج من السجن فى أول «دائرة الانتقام» لينتقم من صلاح قابيل ويوسف شعبان
وإبراهيم خان على التوالي بعد أن وضعوه فى السجن وتسببوا فى موت أمه
واحتراق أخته للدعارة ثم انتحارها واختطف منه أحدهم خطيبته وتزوجها.. فما هو
الجديد الذى أضافه سمير سيف لعشرات من أفلام الكاوبوى؟ الجديد هو السيناريو
المحبوك تماماً بحيث يعطى للمتفرج الساذج جرعة مشبعة تماماً من الإثارة
والترقب.. ثم الإخراج الذى يذكرنا بمخرج إيطالى من مخرجى الأفلام البوليسية

الذين يعرفون «صنعتهم» جيداً.. إن سمير سيف مخرج متمكن من ادواته الحرفية.. ولكن المخرج لا يصنع فيلماً من ساعتين ونصف لمجرد أن يثبت للناس إنه مخرج متمكن.. وبالنسبة لسمير سيف بالذات فقد أثبت هذا في فيلم تخرجه في المعهد «عليوة والقانون» - ١٠ دقائق - أفضل مما أثبتته «دائرة الانتقام».. وبلا أى فلسفة أو تدخل فى طريقة تفكير ومنهج حياة هؤلاء الشبان الموهوبين.. مطلوب منهم فقط أن يصدقوا أن السينما يمكن أن تكون مثيرة وناجحة تجارياً و«مسلية» إذا قالت أيضاً جملة مفيدة للناس.. وسمير سيف نفسه أول من يعرف هذا جيداً بحكم معرفته الواسعة بالسينما العالمية ونكائه الشديد..

نور الشريف يستحق التهنية على هذا الفيلم رغم كل شيء.. لأنه اختار لإنتاجه الأول عملاً جاداً ونظيفاً وفيه جهد كبير.. وهو لم يسقط فى دائرة السينما التجارية المبتذلة التي تحقق النجاح على حساب أى شيء وكل شيء.. وليس ذنبه بائى حال فى ظروف السينما المصرية والمتفرج المصرى الحالية أن يختار موضوعاً يضمن به نجاح فيلمه.. وهو كممثل ينجح تماماً فى حدود الشخصية بشخصية الكاويى الأمريكى المرسومة وإن كان قد بالغ فى تأثره فى مشيته وطريقة وقوفه والملابس الغريبة التى اختارها لنفسه.. ثم تركيزه الشديد على أن يبدو «شجاعاً أمريكياً» بكل المواصفات.. يضرب عشرة رجال بقبضته القولاذية وترتمى عليه النساء وينجو من كل المازق ويرسم خططاً جهنمية لا يقدر عليها سوى أرسين لويين وليس شاب مصرى غلبان جداً ومضحوك عليه من الجميع.. وإن كنت واثقاً إن هذا الممثل الموهوب يملك قدرات أكبر بكثير مما يقدمه حتى الآن.. وقد استطاع فى إنتاجه الأول أن يقدم فيلماً جيداً على المستوى الحرفى.. إن كانت السينما مجرد حرفة جيدة فقط.. ولكن نور الشريف نفسه بحكم ثقافته يعرف أنها ليست كذلك. ومطلوب منه فى فيلمه القادم أن يثبت أنه منتج ليس كالأخرين..!

فعلاً.. «المزيكا فى خطر»

وليس الخطر فقط هو تسلسل هذه الأصوات الغريبة وأساليب التأليف والتلحين الشاذة التى تكتسح الأزقة والبيوت والاكتشاك لتنتشر النغمة السوقية مع غياب النغمة «الصحيحة» وصمت الموسيقى المصرية الحقيقية.. ولكن «المزيكا فى خطر» مخيف عندما تصبح أفلامنا «الموسيقية» شيئاً كهذا الفيلم.. الذى لم يكن هناك سبب لصنعه على الإطلاق سوى محاولة الاستفادة ويسرعة من «ظاهرة محمد نوح».. كعادة السينما التجارية الذكية والدائمة فى انتهاز أول فرصة لكسب أول «خبطة» ويأسرع وقت من أى شىء - أصيل أو زائف - يشغل الناس - بالحق أو الباطل - فى هذا البلد.. ابتداءً من «موضة» الأفلام السياسية إلى موضة الظواهر الغنائية.. فبعد بيع «عنوية» فى أفلام بعد «الكاسيتات» كان لابد من بيع محمد نوح ولا بد سيجىء الدور على «الريس مثقال» لنراه بطلاً لفيلم أمام ميرفت أمين!..

وإن أحاول الحديث عن محمد نوح كمغن فليست ناقداً موسيقياً.. فنحن فى بلد حر ومن حق أى إنسان أن يغنى إذا استطاع أن يجد ناساً ليسمعوه.. وقد كان من نكد الدنيا أن يشهد جيلنا المسألة الغنائية تبدأ بعبد الحليم حافظ لتنتهى بكنكوت الأمير «اسم مطرب وليس نوعاً من الفراريج الدانمركية».. وما يهمنا الآن هو كيف تقدم السينما مطرباً جديداً فى فيلم لا يفتقد فقط أى علاقة بالأفلام الغنائية التى عرفها العالم وإنما يفتقد حتى أى علاقة بفن السينما.

بالنسبة للقصة والسيناريو والحوار ليست هناك مشكلة على الإطلاق.. يمكن وضع المطرب الجديد وسط «فرقة شعبية» تضم بنتاً حلوة ومجموعة أخرى من الشخصيات الكوميديّة التى لابد كالعادة أن تكون متخلفة عقلياً.. البنت ترقص وتغنى وتحب.. والأولاد يصنعون أى شىء فى العالم بقصد شريف جداً هو محاولة إضحاكنا.. وأن نضحك أو لا نضحك بعد ذلك فهذه مسألة بتاعة ربنا.. والغالب أن

جمهور السينما المصرية يضحك على الأشياء بقدر سخافتها.. وأن صانعي الأفلام يعرفون فيه هذا «الداء» ويستغلونه إلى أقصى حد..

ورغم أن شارع محمد على انتهى تماماً وتوقف عن أن يلعب أى دور فى حياتنا الموسيقية إلا أن كل الأفلام المفلسة مازالت تصر على أن أى فنان مغمور يدخل شارع محمد على لابد أن ينتهى بالغناء على مسرح الأوبرا.. حتى بعد أن احترقت.. ابتداء من فريد الأطرش إلى محمد نوح.. ولا يعرف أحد ما الذى جرى فى هذا الفيلم بالتحديد.. ففرقة محمد نوح الشعبية سافرت من الأسكندرية إلى القاهرة لتعمل وتقيم بدون مناسبة فى بيت المعلم بلاميطة (محمد رضا) صاحب إحدى الفرق الشعبية فى شارع محمد على.. وهناك لابد من وجود الشرير التقليدى توفيق الدقن الذى يسرق آلات المعلم لكى يعثر عليها البوليس فى النهاية بعد أن تكون الفرقة الشعبية نجحت جداً وأحب محمد نوح لبلبة بينما أحب أخوه سمير غانم صفاء أبو السعود لكى يتزوج الجميع فى النهاية..

أن تكون هذه القصة فيلماً أيام على الكسار وتجو مزراحى فقد كان هذا شيئاً مقبولاً.. ولكن أن يجيء سينمائيون مصريون ليقدموا لنا هذه الأشياء فى الشهر الأخير من سنة ٧٦ فهم بالتاكيد ليسوا سينمائيين وإنما تجار جلود أو أسماك مجففة أو أى شيء آخر إلا السينما والموسيقى.. وإذا كانت «القصة» فى الفيلم الموسيقى ليست إلا مجرد وسيلة فنية لربط مجموعة من الأغاني والرقصات فى قالب فنى راق.. فلإن المجموعة الهائلة من الأغاني والرقصات التى تم حشرها فى هذا الفيلم لم تكن أكثر من ساعتين من «الدوشة» الفظيعة والصراخ المبوى والاستعراضات الهزيلة التى قدم فريد الأطرش أفضل منها بالتاكيد من ثلاثين سنة.. إن الفيلم الموسيقى مسألة نوق جمالى مرهف أولاً.. وهو أصعب أنواع الأفلام إنتاجاً وإخراجاً.. ولكن ما شهدناه فى هذا الفيلم يفقد أبسط ملامح الذوق والجمال سواء على مستوى السيناريو المفبرك أو الإخراج الهزيل أو الإنتاج الفقير - لا يمكن أن يكون الإنتاج فقيراً فى فيلم غنائى - أو الديكورات القبيحة والألوان المنفرة إلى حد مخجل أو مستوى الرقصات البدائى.. فما الذى يبقى بعد ذلك فى فيلم موسيقى.

افلام عام : ١٩٧٢

فانى.. التي أصبحت «توحيدة»

منذ خمس عشرة سنة بالتقريب.. قدم المخرج الأمريكى جوشوا لوجان فيلم «فانى» الذى مثلته لزللى كارون مع شارل بواييه وموريس شيفالييه وهورست بوكولز.. عن الفتاة المرحلة التي تقع فى حب شاب يهجرها بحثاً عن مستقبله (بعد أن يترك فى أحشائها ثمرة جبهما) فلا تجد الفتاة (مناصاً!) من أن تقبل الزواج من رجل فى عمر أبيها كان يحوم حولها طول الوقت منتظراً تلك اللحظة.. ويعد أن تحيا الفتاة فى سعادة هى وابنها غير الشرعى فى بيت الرجل العجوز يظهر حبيبها الشاب فجأة ليطالب بما يعتبره حقه.. الزوجة والابن.. واعتراضاً من الزوج العجوز بهذا الحب الذى يعرف قصته جيداً.. فإنه يتنازل بشهامة ورومانتيكية هائلة عن الشابة للشباب.. ويخرج الجمهور سعيداً من الفيلم الأمريكى الطريف الذى كان جيداً بالفعل فى حينه.. وفى حدود قصته الميلودرامية المعالجة ببراعة وخفة الدم.

ولم يكن معقولاً أن تغتو السينما المصرية قصة (رائعة) كهذه.. فقدمها فريد الأطرش فى آخر أفلامه «نغم فى حياتى» الذى لعبته معه ميرفت أمين وحسين فهمى.. وها هو حسام الدين مصطفى يقدمها من جديد بعد أن تحولت «فانى» إلى «توحيدة» التى تلعبها ماجدة الخطيب مع رشدى أباطة وفريد شوقي ونور الشريف.. وليست القضية على أى حال أن الفيلميين المصريين منقولان من فيلم أمريكى.. لأن الفيلم الأمريكى نفسه منقول من فيلم فرنسى أخرجه مؤلف القصة نفسه مارسيل بانيول..

وإذا كان ضرورياً أن تتغاضى عن «أصول» معظم الأفلام المصرية لأنها أفلام «أولاد أصول» بالفعل فى السينما الأمريكية أو الفرنسية.. فإن ما يعجبنا فى فيلم «توحيدة» أن المعد نجيب محفوظ وكاتب السيناريو صبرى عزت والمخرج حسام

الدين مصطفى نجحوا إلى حد كبير فى إخفاء الأصل الأجنبى للقصة وتمصيرها بحيث تحتفظ بنفس جو وعلاقات مدينة على البحر المتوسط لتصبح الشخصيات والأحداث مقنعة وقابلة للتصديق.. ربما أكثر من الأفلام المؤلفة خصيصاً للسينما المصرية دون أن يكون بها شىء واحد له علاقة بمصر.. ولكن السيناريو هنا نظيف إلى حد كبير.. والإخراج متعقل ينجح فى نقل جو البحر والفرن الذى تملكه سناء جميل أم (فانى) التى أصبحت توحيدة.. والمقهى الذى يملكه فريد شوقى والد الشاب (نور الشريف) وصديق رشدى أباطة الذى لم أفهم سبب ثرائه الكبير بالضبط وحتى هجرة نور الشريف إلى البحر بحثاً عن مستقبل أفضل ورزق أوفر كانت مقنعة بالنسبة لشباب سكندري.. وكان مستوى العناصر الفنية الأخرى كالتمثيل والديكور معقولاً إلى حد كبير.. حتى موسيقى محمد نوح تم توظيفها جيداً وإن كان طبيعياً أن يتحقق مستوي تمثيل جيد من مجموعة مثل سناء جميل وفريد شوقى ورشدى أباطة ونور الشريف.. فإن ماجدة الخطيب تنجح فى مواجهة هذه الأسماء الكبيرة وتؤكد أن قدرتها تتقدم من فيلم إلى فيلم..

ولا يبقى أى اعتراض حتى على نقل الأفلام من السينما الأمريكية بشرط أن يضعوا أفلاماً تحترم نفسها وتحترمنا.

حكمتك يا رب..

..«الكروان له شفايف»

السيد رئيس تحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون

مقدمة لسيادتكم الناقد السينمائي لجلتكم الغراء الذى قد يتحول بعد هذا الخطاب إلى ناقد رياضى أو سياسى أو حتى محرر لباب الكلمات المتقاطعة أو أى عمل آخر أرجو أن تنقلونى إليه.. هذا إن لم تقرروا فصلنى نهائياً بعد قراءة هذا المقال.. فقد قررت شخصياً اعتزال هذه المهنة التى تجبرنى على مشاهدة الأفلام المصرية طلباً للرزق.. ولجرت تدبير ثمن القهوة والسجائر.

وأنت تعلم أن هناك أسباباً عديدة تبرر رفع مرتبى - بعد أن أصبحت عليه «السوبر» بثلاثين قرشاً! - فيما إننى استهلك علبتين سوپر فى كل فيلم مصرى.. فقد أصبحت تكليف مهنتى لا تطاق بعد أن كانت الأفلام نفسها لا تطاق.. وقد حدثتك كثيراً فى موضوع منحنى «علاوة شهادة».. وكنت تعتذر دائماً بأن اللابحة تقول كذا وإن المادة ٣٢ من قانون الموظفين رقم ١٦ لسنة ١٦ تنص على كذا.. ولكنى بعد مشاهدتى لفيلم «الكروان له شفايف» أصر على رفع مرتبى إلى ألف جنيه بعد أن استهلكت أربع علب سوپر وشريطين أسبرين «من الأصلى» و١٦ قهوة سادة من بوفيه سينما رمسيس.. ومبلغاً قدره عشرون جنيه مصرى غرامة لعسكرى البوليس الذى يمنع التدخين بعد أن ضبطنى أودخن فصمم على إخراجى من السينما.. وعندما عرضت عليه سيجارة ليخلى سبيلى قال غاضباً: بتقدم لى رشوة يا هندى.. أنا بشرب مارلبورو! فدقعت خمسة جنيه قيمة المحضر، ثم أفهمته أن هذا الفيلم لا

يمكن أن أحتمله بدون تدخين.. وظل واقفاً بجانبى وعيناه تطلقان شراراً وكلما انفعلت مع أحد مواقف الفيلم المسيلة للدموع أسرعت بإخراج سيجارة لى وخمسة جنيه للعسكري .

ولاشك أنك ستتهمنى بالمبالغة.. فهل معقول أن يتفرغ عسكري السجائر لمراقبتى وحدى طوال الفيلم تاركاً كل المتفرجين الآخرين؟.. وسبب السؤال بالطبع هو أنك تفترض إنه كان هناك متفرجون آخرون.. خصوصاً أن الفيلم من إخراج حسن الإمام.. واعترف - إحقاقاً للحق ولكى أجرد «ملك الشباك» من كل الإقبال الجماهيرى. بأنه كان هناك خمسة غيرى في الصالة الخالية التي كان يصفر فيها الريح ويتساقط الجليد.. فى الصف الأول جلس اثنان من أصدقائى جرسونات السينما وكان أحدهما يناقش مع مطلقة موضوع النفقة التي تأخر فى دفعها بينما زميله يحاول إقناعه بالعودة لاستئناف الحياة الزوجية من أجل العيال.. وكان يبدو على الرجل أحياناً إنه يوشك على الاقتناع.. ولكنه كلما نظر إلى الشاشة بالصدفة ولمح مشهداً من مشاهد الفيلم كان يعود فيصرخ مهتاجاً: على الطلاق تانى مانى مرجعها دى مابقتش عيشه يا جدعان! ثم خلع «فوطه الشغل» وألقاها على الأرض وهب خارجاً من السينما كلها إلى أن وصل إلى باب الحديد.. وقال بنص زملائه بعد ذلك أنهم شاهدوه يركب القطار العائد إلى بلده سوهاج..

أما زميله الذى وجد نفسه فجأة جالساً مع مطلقة بعد أن فشل فى عقد الصلح.. فكان قد شاهد فيلم حسن الإمام ٢١ مرة بحكم عمله اليومى.. فاقدم فى لحظة طيش على الزواج من المرأة الضائعة!..

أما المتفرجان الباقيان فكانا شابا يضع «مشطاً» فى مفرق شعره المسبب «يعمل حلقاً فى أحد صالونات شارع شريف.. واستأذن الأسطى فى مشوار صغير» وكان جالساً فى الصف الأخير من السينما الخالية..

ولعلك يا عزيزى رئيس التحرير تسألنى الآن غاضباً إيه يا بنى اللى بتكتبه ده؟ ده نقد أفلام ده؟ لماذا لا تكتب عن أحداث الفيلم وتحلل عناصره الفنية من سيناريو وإخراج وتصوير و.. و..!

وهنا أستأذك فى أن أقهقه ضاحكاً إلى أن «أستلقى على قفاى» كما يقول الكتاب الرصفاء لأسالك بىورى: وهى دى أفلام؟ يا بيه؟.. إن عيبكم أنتم معشر المثقفين أنكم تسافرون إلي العالم كله فتشاهدون سينما حقيقية.. ولا يليكم حظكم

العائر فى مهنة مثل مهنتى تجبركم على احتمال ما أحتمله.. وانتم لا تشاهدون الأفلام المصرية بالتأكيد وإلا لما افترضتم أن لها أحداثاً وسيناريو وإخراجاً.. وجزء من المصالة التى أطلبها هو مائة جنيه أطلبها منك شخصياً لأننى أعفيتك من مشاهدة فيلم «الكروان له شقايف».. ولابد أن تحمدوا الله - أنت والقراء جميعاً - لأننى أشاهد هذه الأفلام بدلاً منكم.. فأتنا «كاسحة الألغام» التى تدفعونها أمامكم لتهربوا أنتم من أفلام تنفجر فى أنا..

ومع ذلك فما الذى تنتظر منى أن أكتبه عن فيلم رأيته قبل ذلك ألف مرة.. وكتبت نفس الكلام ألف مرة.. ومع ذلك فهم يعيدون نفس الفيلم كل مرة.. نفس التكرار السخيف لموضوعات وهمية.. ونفس الاستغلال المغلس لنفس المشاهد الميولودرامية التى انهكوا بها المشاهد المصرى من ثلاثين سنة وعادوا «ليقلبوها» على كل وجوها المكنة كموظف غلبان يملك بدلة واحدة «قلبها وعدلها» حتى أصبحت مليئة بالرقع من كل الألوان.. إن فيلماً كهذا ليس أكثر من مجرد تركيبة من الرقصات والأغاني الرديئة يؤديها ناس ليسوا راقصين ولا مغنين أصلاً.. ثم بضعة مشاهد حب وإغراء لا علاقة له بالحب ولا حتى بالجنس الحقيقى.. الذين يهاجمون المشاهد الجنسية فى هذا الفيلم أو ذاك.. لم يشاهدوا بالتأكيد هذا المشهد الذى تتلوى فيه سبير رمزى على الأرض وهى ترقص ليوسف شعبان عشيقها الشرير والبطلجى التقليدى.. وهو مشهد لا أفهم كيف تجيزه أى رقابة بأى مقاييس.

ولا يمكن الحديث عن أى سيناريو أو أى دراما فى فيلم كتبه حسن الإمام بنفسه إمعاناً فى العبقرية.. ومع ذلك فأنت تحس أنك رأيته مائة مرة قبل ذلك.. رغم إنه كتب - وهذه مسألة يشكر عليها جداً - إنه نقله عن قصة فرنسية.. وأتحدى أن يخرج أحد من هذا الفيلم ويستطيع أن يحكى حكايته.. فالقصص عديدة جداً والشخصيات متنافرة لا تجمعها إلا الصدفة والمسائل كلها مفتعلة ومكررة كأنك تشهد فصلاً من كل فيلم من «تراث» السينما المصرية التى أصبح عمرها الآن خمسين سنة ومع ذلك فهى ترفض أن تنمو أو «تعقل» أو حتى تغير جلدتها.. فهناك سمير صبرى صاحب الفرقة الاستعراضية التى تفلس فجأة فيبحث عن مبلغ ينقذها به.. ولكنه صديق لعامد حمدي زوج نبيلة عبيد التى كان على علاقة بها ولكنه يرفض أن يخون صديقه رغم رجاء الزوجة الخائنة التى تطلب منه «خمس دقائق» فقط لا أعتقد أنها تكفى لشيء أبداً.. ولأول مرة تجد أن الرجل هو الحريص على استرداد «جواباته» من

امراة كأن على علاقة بها لا تدرى عنها شيئاً ولا تعرف لماذا انتهت ليتزوج غيرها.. وهناك من ناحية أخرى راقصة (سهير رمزى) اسمها كروان لمجرد أن يكون هناك مبرر لإسم الفيلم.. ومع ذلك فلا أحد يدري معنى أن «الكروان له الشفايف».. فهى مسألة تشبه قولك مثلاً: «القط له ودان» أو «الفيل له زلومة».. وهى عناوين أتبرع بها لأفلام قادمة «للأسطوانات» المفلسين الذين يبدو أنهم يختارون الاسم أولاً ثم يبحثون له عن فيلم..

وإذا كنت مصمماً على أن أتحديث عن «أحداث» الفيلم فأتت حر.. و«ذنبك على جنبك».. هذه الراقصة كروان لا علاقة لها إطلاقاً ببطل الفيلم الأصلي سوى أنها عشيقة لبلطجى كان شريكاً له فى الفرقة الاستعراضية قبل أن يطرد منها.. وهذا البلطجى هو نفس الشرير التقليدى الذى رأيناه فى السينما المصرية طوال خمسين سنة، سافل جداً وحقيير جداً بلا سبب مفهوم.. يسكر ويلعب قماراً ويسرق ويقتل سيدة مرايية (نعيمة الصغير) لكى تلصق التهمة بسمير صبرى البريء الذى تمنعه شهامته من أن يدافع عن نفسه لكيلا يعترف بأنه وقت الحادث كان مع عشيقته السابقة زوجة صديقه فى فيلا فى الهرم.. تركوها فاضية فى عز أزمة المساكن لمجرد الاستخدام فى مثل هذه الأغراض السينمائية غير المشروعة.. ولابد - إذا كنت تملك بعض الخبرة بالسينما المصرية - إنك تعرف الباقي.. فالمتهم البريء يرفض الكلام فى المحكمة.. وقبل النطق بإعدامه يكون كل الناس قد استيقظت ضمائرهم فجأة.. وبعد محاضرة عن الأخلاق والوجود والعدم تلقيها الكروان على عشيقها البلطجى القاتل.. تسحبه فجأة كالحمل الوديع لتقتحم به المحكمة وهى تصيح: أستي يا سعادة القاضى.. القاتل الحقيقى أهو!!

وينتهي الفيلم بالجميع يغنون ويرقصون من جديد.. ولكن دون أن ترتفع شهقات الجمهور إعجاباً هذه المرة.. لسبب بسيط جداً هو إنه لم يكن هناك جمهور سوى قد «صمد» حتى نهاية الفيلم.. فحتى الحلاق كان قد انتهى من مهمته وعاد إلى المحل.. بينما أخذ الجرسون زوجة صديقه وذهب ليطلب سلفة من صاحب البوفيه!

أما أنا فلست أذكر بالتحديد ما حدث لى بعد خروجى من السينما.. ولكنهم قالوا لى أننى شوهدت أكلهم نفسى فى الشارع وسط العربات المنطفعة.. وأن بعض أولاد الحلال بذلوا مجهوداً كبيراً فى محاولة إنزالى من فوق «عمود نور» كنت أحاول تسلقه وأنا أخطب رأسى فيه بعنف.. ويقال أن أمين الشرطة عندما عرف مهنتى من

البطاقة الشخصية ونظر إلى السينما ورأى عنوان الفيلم هز رأسه فاهماً ونصح
بأنخذى علي الفور إلى طبيب نفساني وقال وهو يفرق الجمع المحتشد حولي! ما
تخافوش.. حيروق!

وعلمت بعد ذلك أنني قضيت بضعة أيام في إحدى المصحات النفسية «مرسل طيه
فاتورة المصححة لتدفعها المجلة».. ولكني أذكرك في نفس الوقت من أني لم أشف
تماماً.. بدليل أنني دخلت السينما أمس مرة أخرى لأشاهد فيلماً اسمه «حكمتك يا
رب» رغم الزحام الرهيب لجماهير تتقاتل لمشاهدة هذا الفيلم على عكس الفيلم
الأخر.. ودفعت خمسين قرشاً «التذكرة الآن بخمسين قرش يا سيد!» لأرى فيلماً
يبدو معقولاً في البداية.. فالأحداث تدور في السلخانة وهو جو جديد على السينما
المصرية.. والمصور سمير فرج يبذل مجهوداً في بضعة مشاهد ليصنع صورة جيدة
إلى حد كبير .. والمخرج حسام الدين مصطفى يبذل مجهوداً لا بأس به أيضاً في
ثلاث الفيلم الأول ليدخلنا في جو يبدو واقعياً للوهلة الأولى.. والمسائل كلها كانت
مطمئنة في البداية.. فهنا سيناريو وإخراج وتصوير على الأقل... والشخصيات
نفسها تبدو معقولة.. وصلاح السعدني يلعب دوراً جيداً وهاماً.. ويونس شلبي ينجح
بموهبة الفاتنة في تفجير الصالة بالضحك في اللحظات الخاطفة التي يظهر فيها..
وهناك صراع أساسي بين ضابط البوليس حسين فهمي الذي يلعب دوراً شديد
«الغلاسة».. وبين سهير المرشدي المحامية الشابة بنت (المعلمة) سناء جميل الممثلة
العظيمة التي لا تتعامل معها السينما المصرية لجرد أنها ممثلة عظيمة.. ولكن لأنني
كنت أعرف أن كاتب القصة والسيناريو والحوار هو محمد عثمان فقد كنت أضع
يدي على قلبي متوقعاً «الشر» في كل لحظة.. فأتنا أعرف نوع الأفلام التي يقدمها
هذا الكاتب والتي تحقق اكتساحاً تجارياً خرافياً مثل «يا رب توبة».. إنه «ترزى»
عبقري يجيد تفصيل الكوارث «على مقاس» المتفرج الساذج لهذا النوع من الأفلام
والذي يريد أن يبكي بالدموع على مصائبه ومصائب الآخرين.. وهو بجيد وضع
المشاهد اليلودرامية وتصعيدها تدريجياً بحيث يصل بمشاهده إلى قمة «النكد»..
ويعرف أين يضع الكلمة المناسبة في الوضع المناسب بحيث تضج الصالة بالتصفيق
وهي تجفق دموعها..

وقد حدث ما توقعته بالضبط.. في النصف الأول من الفيلم كان حسين فهمي
يلاحق سهير المرشدي بحبه وهو يفخر كل دقيقة بالضبط بأنه «مباحث».. حتى لقد

تصورت أن الفيلم أنتجته وزارة الداخلية لتغريتنا بأن نحب المباحث.. وفجأة بدأت المصائب تنهمر على رؤوسنا وحتى على الجالسين في دور السينما المجاورة وعلى امتداد شارع عماد الدين كله.. فهناك أولاً أم ضابط المباحث الارستقراطية التي ترفض أن يتزوج ابنها «ابن اللواء رفيق» من بنت معلمة جزارة.. ولعب السيناريو على هذه النغمة جيداً إلى أن استهلكها.. فبدأ اللعب على صبي الجزار الأعرج المعقد جنسياً والذي يحب «الأستاذة» المحامية حباً يائساً.. ولم يكن هذا كافياً بالطبع لسكب أكبر قدر ممكن من الدموع.. وفجأة نكتشف أن المعلمة الجزارة التي تعاطفنا معها طول الوقت لأنها علمت ابنتها إلى أن أصبحت محامية.. هي نفسها «الرأس الكبير» في عصابة مخدرات تتستر وراء الجزارة ويعمل بها المعلم زكي قدرة (عادل ادهم) وطبعاً لا بد أن يكون الضابط الذي يضبط العصابة هو نفسه خطيب بنت رئيسها..

وهنا لا يمكن لماعل أن يتابع سير الكوارث.. فالمحامية تنسب التهمة لنفسها لتحمي أمها.. «أنا فداء لأمي».. أي والله تقولها بالفصحى البليغة مثل «سييسرون» الخطيب الروماني القديم.. وتفقد الأم النطق ليتعالى الصراخ على الشاشة ونشيج المرأة المصرية الغلبانة في الصالة.. وتتعدد المسألة جداً في المحكمة.. ويكتشف كاتب السيناريو أنه «زئق نفسه» وأصبح عاجزاً عن الحل.. «فتطب» الأم ميتة وتضاء الصالة فجأة وكأنهم يأمرونك بالانصراف لكي يدخل ناس غيرك وأنت بالطبع لا تفهم كيف يمكن أن تنتهي الأشياء فجأة هكذا.. ولكنهم يكتبون لك على الشاشة أنهم سيلتقون بك في «الحفة القادمة».. التي لا بد أن تكون «عشانا عليك يا رب» أو «رنا يهدك ياللي في بالي».. وبالنسبة لي: «يا رب خدني»!

سيدي رئيس التحرير.. إما أن ترفع مرتبتي إلى ألف جنيه شهرياً لأسباب «مهنية» وإما أن تقبل استقالتي التي لا بد أنك سترحب بها!!

فيلم بطله السيناريو

ليس من مصلحة حسام الدين مصطفى ولا ديستوفسكي معاً وبالتأكيد أن نقارن «سونيا والمجنون» بالجريمة والعقاب... وإلا أصبحت المسألة قاسية جداً بقدر ما هي خاطئة.. والذين ذهبوا إلى الفيلم ليبحثوا فيه عن الرائعة الكلاسيكية العظيمة هم وحدهم الذين تلقوا عقابهم الفوري على وهم صنعوه لأنفسهم.. فلا يمكن - في تقديري الشخصي - مقارنة فيلم سينمائي بنص أدبي، وبغض النظر عن مدى توفيق المخرج في نقله إلى السينما من عدمه.. فالوسيلتان ببساطة مختلفتان تماماً.. والذين يقارنون الأفلام بأصولها الأدبية ينكرون على السينما تفردتها بلغتها الخاصة كوسيلة تعبير مستقلة تماماً وغنية تماماً بمفرداتها وقدرتها على إحالة كل الأفكار إلى عالمها السحري المختلف..

وأنا مثلاً أعتقد أن «هملت» كورنتسيف فيلم رائع إلى حد الإعجاز.. ولكني لا أستطيع مع ذلك أن أقول إنه أفضل أو أسوأ من مسرحية شكسبير.. كما أن فيلم «نساء عاشقات» لكين راسل هو عمل فذ.. ولكني أتردد كثيراً قبل أن أجزم بأنه أفضل أو أسوأ من رواية لورانس..

ومن ناحية أخرى فإن القاعدة العامة في السينما - إلا في بعض الاستثناءات - هي أن الأفلام تجيء دائماً أقل من أصولها الأدبية.. لأن الكاميرا - أيا كانت عبقرية من يقف وراءها لا تستطيع أن تنقل سوى الجوانب الحركية أو «الضارجية» من الأعماق البعيدة والممتدة للعمل الأدبي.. ولا يعني هذا أن هذه الوسيلة في التعبير أفضل من تلك إذا نحن فقط تناولنا كل فيلم في الدنيا على أنه عمل سينمائي خالص ومستقل أصبح له وجوده الخاص بمجرد دوران الكاميرا..

أهم من هذا كله بالطبع إنه إذا كان هناك مخرج في العالم قادر على «نقل»

ديستوفسكى كما هو - وأشك في ذلك كثيراً - فليس هو بالتأكيد حسام الدين مصطفى.. وما قد يكون صحيحاً وموضوعياً إذا كانت هناك ضرورة لأى مقارنة.. هو أن نقارن فيلم حسام الدين مصطفى عن «الجريمة والعقاب» بفيلم كولايد جانوف السوفيتى عن نفس الرواية.. أو حتى بفيلم إبراهيم عمارة المصرى الذى أخرجه من نحو عشرين سنة.. والأفضل بالطبع هو أن نقارن حسام مصطفى بحسام مصطفى نفسه.

واعترف بأن هذا هو ما فعلته شخصياً.. فقد نزعت من رأسى تماماً وأنا ذاهب لمشاهدة «سونيا والمجنون» مسألة «الجريمة والعقاب» هذه نهائياً.. كما تعمدت أن أترك على باب السينما أية ذكريات أو قراءات سابقة عن ديستوفسكى.. وأتقذى هذا من أي احتمال للتوتر وارتفاع الضغط وبدأت مشاهدة الفيلم بداية متواضعة جداً.. وهى أننى سأشاهد фильماً لحسام الدين مصطفى وعن سيناريو لمحمود دياب.. ولن أخشى أن أقول أن الفيلم أعجبنى.. لأننى كنت أعرف من الذين سأتعامل معهم بالضبط وما الذى يمكن أن أشاهده من خلال مخرج مصدراً جداً.. وظروف سينما مصرية محددة جداً.. ولم أكن أحمل أية أحلام يمكن إحباطها..

لأن أزمة السينما المصرية لم تكن أبداً أزمة مخرجين ولا معدات ولا حتى مستوى تكتيكى متخلف، وإنما هى أساساً أزمة موضوعات.. فقد يكون هذا هو المبرر الوحيد للجونها للأدب العالمى ولو على حساب الموضوعات المصرية الخالصة.. ومحمود دياب بخبرته المسرحية والفكرية العريضة هو مكسب لاشك فيه فى أول سيناريو ينفرد بكتابته للسينما.. وهو ينجح إلى حد كبير ليس فقط فى تحويل العمل الكلاسيكى الإنسانى العظيم إلى الأجواء المصرية التى تقنع المشاهد العادى الذى لم يقرأ الرواية.. وإنما ينجح أيضاً - وهذا هو الأهم - فى تحقيق المعادلة الصعبة الزعومة.. عندما يقدم عملاً نظيفاً تماماً وبلا أدنى ابتذال.. باستثناء الرقصة السخيفة التى حشرها المخرج بلا مبرر - ويحقق فى الوقت نفسه نجاحاً تجارياً كبيراً يكذب كل إدعاءات تجار السينما.. ولعل حسام الدين مصطفى نفسه يدرك الآن أن ديستوفسكى يمكن أن ينجح أكثر من «الشياطين الثلاثة» وحتى «البنات والمرسيدس»..!

كمجرد وسيلة للهروب إلى الماضى يختار محمود دياب «قاهرة ٤٦» زمناً لفيلمه.. ويقدم فى البداية مجرد إشارة عابرة من عناوين إحدى الصحف للظروف السياسية

والاجتماعية فى مصر تحت حكم القصر والاستعمار وإسماعيل صدقى... ولكن لكى تختفى هذه الظروف تماماً طوال الفيلم وتبقى فقط الأزمة الفردية لبطل الفيلم طالب الحقوق مختار المنزلاوى (محمود ياسين) الذى يطحنه فقره وسوءات العالم من حوله حتى يدفعه إلى الجنون ثم إلى الجريمة.. والخطأ الأساسى فى الفيلم - حتى مع تجاهل مقارنة مختار المنزلاوى براسكولينكوف عند ديستوفسكى - هو أن محمود دياب وحسام مصطفى تصوروا أن المثقف المصرى الواعى فى ظروف «قاهرة ٤٦» لابد إذا ما حاول مناقشة ظروف مجتمعه والتصدى لها بالحل فلا بد أن يتحول إلى مجنون.. ومن خلال «المونولوجات الداخلية» التى يطرح بها المنزلاوى أفكاره - وهو أسلوب سينمائى عاجز يناسب الرواية أكثر مما يناسب السينما - لا يجد الطالب الجامعى المتمرد وسيلة لتخطى واقعه الاجتماعى إلا باختيار «نابليون» مثلاً أعلى كشخص قادر على تغيير العالم تغييراً فردياً.. وبدلاً من أن يختار مختار المنزلاوى شكلاً من أشكال العمل الجماعى الذى كانت تموج به الحركة الوطنية فى مصر ٤٦.. فإن الفيلم يحوله إلى شخصية فردية مجنونة بل وفاشية تماماً.. عندما يتصور أنه يمكن أن يحل مشاكله ومشاكل سونيا (نجلاء فتحى) المومس الفاضلة التى يدفعها الفقر إلى بيع جسدها.. بمجرد أن يقتل المراهبة العجوز ليوزع نقودها على الفقراء.. فمشتق متمرد فى وعى المنزلاوى وحساسيته لابد أن يدرك أن عدوه الحقيقى ليس المراهبة وإنما هو وضع اجتماعى كامل أشار إليه الفيلم نفسه منذ البداية «بقاهرة ٤٦».. والغريب أن الفيلم ينتهى ببطله وقد أدرك خلل تفكيره الفاشى ولكن بعد أن كان بناء الفيلم كله قد قام على هذا الخلل.. وإن كانت هذه النهاية نفسها تحسب للفيلم وهو يدين أساليب العمل الفردى ويرفض الاتجاهات العدمية والفاشية لإصلاح العالم.

وإذا كان عنوان أى فيلم هو جزء أساسى من بنائه العصى والفكرى فإن «سونيا والمجنون» هو أسخف ما فى هذا الفيلم.. ليس فقط لأنه «أرخص» من موضوع الفيلم نفسه ومدى جديته.. وإنما لأنه فيما يبدو فرض تصوراً مسبقاً على المخرج وكاتب السيناريو عن ضرورة تفسير شخصية راسكولينكوف - أو ليكن مختار المنزلاوى فهذا أكثر دقة - باعتباره مجنوناً ليتسق هذا مع العنوان.. وقد يكون هذا المثقف الشاب الباحث عن عالم أكثر إنسانية وعدالة والذى يصرخ فى أحد المشاهد صرخته الغريبة باللغة الفصحى: «أنا ضد الظلم فى هذه المدينة».. قد يكون

مختار المنزلوى أقدم على عمل جنونى بقتله المرابية باعتبارها تجسيدا للشر والظلم ولكن هذا لا يجعله مجنوناً على أى مستوى بل أن تبرير سلوكه وبحته المصوم عن العدالة فى مواجهة مجتمع فاسد بأنه كان «مجرد شاب آخر مجنون متأثر بنابليون يجرده هذه الشخصية الخصبة من كل نبها وثورتها وبرايتها.. ويجرد العمل كله من أهم دلالاته.. وهى ضرورة أن يتصدى العقلاء لتغيير العالم ولكن بأساليب صحيحة..

وإذا كان هذا عيباً خطيراً فى السيناريو فإن العيب الآخر الذى لا يقل خطورة هو غياب الواقع الاجتماعى «لقاهرة ٤٦» التى أشار إليها الفيلم نفسه.. فباستثناء هذه الإشارة التى تردت عدة مرات على لسان البطل.. وعناوين الجريدة فى المشهد الأول الذى نرى فيه القاهرة من هضبة القلعة وهو نفس مشهد النهاية.. فإننا لا نرى القاهرة نفسها أبداً على امتداد أكثر من ساعتين.. وهى مسألة مثيرة للدهشة إلى أقصى حد أن يحصرنا موضوع متعدد الإمكانات مثل هذا فى بضعة ديكورات محدودة لا نخرج منها أبداً.. وفى بضع شخصيات معودة تصبح هى مجتمع «قاهرة ٤٦» بكل صراعاته العنيفة.. حتى أحسنا أحياناً بالطابع المسرحى أو على الأكثر بطابع تمثيليات «الفيديو» التى تنتقل فيها الكاميرا من ديكور لديكور.. وضاعف من هذا الإحساس بالذات الإغراق فى استخدام الحوار بدلاً من الحركة أو «الموقف» أو الصورة فى التعبير عن كثير من الانفعالات وإلى حد اللجوء إلى «المنولوج الداخلى» خصوصاً مع الشخصية الرئيسية.. ولعل الخشية من جمهور السينما التجارية هى التى أوقعت محمود دياب فى بعض المواقف الميودرامية الزائفة وإن كانت هذه الملاحظات كلها لا تنقص من أهمية عمله السينمائى الأول الذى يجيء فى وقته ليؤكد لتجار التوليفات المستهلكة إن عملاً قوياً ونظيفاً ومتناسكاً وبلا رقص أو غناء يمكن أن ينجح أيضاً ومع نفس الجمهور..

إن السيناريو هو البطل الأول فى هذا الفيلم.. وهو الذى يتيح لحسام الدين مصطفى أن يحقق أفضل أفلامه جميعاً.. وبأسلوب إخراج «معقول» ومتزن إلى حد كبير.. استطاع أن يكبح فيه جماح نزواته الاستعراضية باستثناء لقطات السلالام واليد الكبيرة الممدودة فى وجه العدسة الواسعة والكاميرا الموضوعة تحت أقدام الممثلين..

وإذا كان هناك سوء تفسير لشخصية راسكولينكوف.. فليس هذا بالتأكيد ذنب

محمود ياسين الذى لعب الشخصية المعقدة الفنية بامتياز يؤكد موهبة هذا الفنان الشاب الذى أرجو أن يكتشف بنفسه من خلال أدوار كهذه كم يبذل طاقته ويهدرها.. وهو وحده القادر على اتخاذ موقف من الآن.. وإذا كانت نجلاء فتحي تتقدم كثيراً فى حدود شخصيتها الهامشية فى الفيلم.. فإن عماد حمدي يكرر نفسه مرة أخرى فى إطار الشخصية المطحونة.. بينما تلمع حياة قنديل إلى حد كبير لتؤكد أنها ممثلة حقيقية وأكبر بكثير مما تأخذها السينما منها.. أما نور الشريف فقد كان جيداً فى حدود دوره.. ولكنه كان شجاعاً وواثقاً من نفسه ليلعب «الشخصية الضد».. أمام مجنون يعرف أن الجمهور لابد أن يتعاطف معه.. لأنه عاقل جداً فى الواقع!!

«جنس ناعم»

الحل العبقري لازمتك الاقتصادية

يبدأ فيلم «جنس ناعم» بافتراض مثير للدهشة.. وهو أن ثلاثة شبان مفلسين يمكن أن يقضوا أجازة الصيف في أحد فنادق الأسكندرية حتى تنفذ نقودهم فيقربون الاستمرار في اللعبة معتمدين فقط على بيع الحب للنساء.. وهى مهنة غريبة جداً.. ولست أتحدث هنا على المستوى الأخلاقى.. بل من وجهة نظر المعقولة وحدها..

أن «الجيجولو» أى الرجل الذى يتعيش عن بيع قدرته للنساء قد يكون مهنة معقولة فى إيطاليا مثلاً.. وسنفترض أن هناك نماذج لشباب شديد الضياع والتفاهة يمارس هذا «العمل» فى مجتمعنا.. وهى نماذج موجودة بالفعل.. ولكن الفيلم يفترض أنها مهنة شائعة جداً ومنطقية - ومضمونه أيضاً بحيث يجعل أبطاله الثلاثة يقررون فجأة فى لحظة إفلاس أن يلجأوا إلى هذا الحل العبقري لمواصلة الإنفاق ببذخ فى فنادق المصيف بدلاً من العودة إلى أعمالهم..

إن السيناريو لم يكن قادراً بالتأكيد على إعادة سميح صبرى وعادل إمام وسمير غانم إلى أعمالهم بعد أن انتهت نقودهم فى المصيف.. وإلا لانتهى الفيلم على الفور بعد المشهد الأول أو لما كانت هناك ضرورة لصنعه أصلاً.. وكعادة الأفلام المصرية فهى لا بد أن تبدأ من نقطة غير منطقية.. ومن ناحية أخرى فلم تكن هناك أعمال يعود إليها هؤلاء الشبان الثلاثة.. فقد اكتفى اثنان منهم بأن قالوا فى الحوار أنهما خريجا كلية الفنون.. ولم يقل الثالث عادل إمام شيئاً على الإطلاق.. فكأنهم ولدوا هكذا فجأة على الشاطئ ولیمارسوا هذا العمل الوهمى.. وسمير صبرى الوحيد

الذى فهمنا أنه يعمل رساماً.. كانت لوحاته رديئة جداً بحيث لا يمكن أن يكسب ثلاثة قروش فى عشرة أعوام.. وهو مبلغ لا يكفى بالطبع لشراء بدلة واحدة من «يدله» الحمراء والزرقاء العديدة التى استعرضها على مدار الفيلم.. ومع ذلك فحتى بعد أن قرر الثلاثة «باستئطاع» شديد أن يواصلوا استمتاعهم بالمصيف اعتماداً على إيقاع النساء فى حبهم وأخذ فلوسهن «وهو عمل يقدمه الفيلم بترحيب وتأييد شديدين ومن خلال ثلاثة نجوم جذابين وكأنها نصيحة غالية للشباب لحل أزمتهم الاقتصادية بأهون السبل وأمتعها..» فإننا لا نرى واحداً منهم يكسب مليماً باستثناء عادل إمام الذى أقبلت عليه كل نساء المصيف العجائز كأنه طرزان.. ورغم أن ساقيه كانتا تذلاونه طوال الفيلم فيعجز عن مجرد الوقوف.. ويريد الفيلم أن يقنعنا أن عادل إمام يمكن أن يكسب من هذا العمل المتواصل نقوداً تكفى الإنفاق على زميله فى هذا الفندق الفخم.. بل وأن ينتقل سمير صبرى أيضاً إلى شاليه خاص يتفرغ فيه لرسم خطته الاستراتيجية للإيقاع بالذكورة فاطمة (ماجدة) العانس الجادة جداً المهمة بالعلم والأدب إلى حد أن تحمل حقيبة «سامسونائيت» على البلاج لتنتهى من بحثها الخطير فى موضوع لا نعرفه أبداً فالعانس التى قبضت أربعين سنة من عمرها متفرغة «للبحث» لابد أن يقدمها الفيلم بهذا الشكل المفتعل والمبالغ فيه.. ومع ذلك «فالت ذكورة» تخر صريعة من أول رمش من سمير صبرى الذى لا يمكن أن يقاوم جاذبيته أحد وتنطلى عليها كل الحيل الساذجة بعد ذلك كتمليذة فى الإعدادى لم تر رجلاً من قبل.. لا يمكن أن يقال إن هذا كله يمكن قبوله بالمنطق الكوميدي.. فعلاقة ماجدة بسمير صبرى بالذات لم تكن كوميدياً أبداً بل ولم يكن الفيلم كله كوميدياً من قريب أو من بعيد رغم أن مخرجه محمد عبد العزيز الذى فشل حتى فى خلق الجو المرح خفيف الدم الذى حققه فى أفلامه السابقة.. وساعد على الإجهاز على أى احتمال للكوميديا هذه الثثرة المخلة والقصص الفرعية من الأخت الصغيرة حياة قنديل التى تريد أن تتزوج بسرعة نفس حبيب أختها الكبرى.. والأخت الأخرى لى حمادة التى تعشق الرقص البلدى كفضية حياتها..

لقد ضحكنا بالتأكيد فى المشاهد التى ظهر فيها عادل إمام.. بينما لم يكن سمير غانم على مستواه السابق بحكم طبيعة النور والفيلم كله ورغم حضوره القوى الخاص.. ومع ذلك فإن السيناريو لم يستخدم هذين النجمين الموهوبين استخداماً ذكياً على مدار الفيلم وأسرع «باخفائهما» بعد الثلث الأول لحساب القصة الرئيسية

شديدة الافتعال والملل ووقعنا مرة أخرى في مشاهد الحب «الكثيية» البطيئة والدروس الأخلاقية عن الأفاق الذي أحس بالندم ووقع في الحب فرفض الفلوس والشبان والفتيات الذين اكتشفوا فجأة أنهم مخطئون.. بينما الخطأ الأول هو أن يصنع محمد عبد العزيز فيلماً كهذا يتراجع فيه مستواه كثيراً حتى عن أفلامه السابقة.. ومطلوب منه الآن أن يقرر وبسرعة: كوميديا أم «بحبك يا محمود»!!.

عندما يسقط الجسد

ويرقص محمود ياسين..!

فلسفة «اخطف وأجرى» هي الدعوة التي يحرضك هذا الفيلم على أعتاقها.. بعد أن يقنعك بأن المدرس الأديب الشاب محمود ياسين الذى انتقل من الصعيد إلى القاهرة كان ساذجاً حينما تصور أن الحب والأخلاق والبراءة عملة يمكن أن تنجح فى مجتمع عصرى حافل بالعلاقات الحيوانية.. تلميذة صغيرة (نورا) تخوض عالم الليل مع قوادة.. وصحفى غريب (سمير غانم) يمارس صحافة أشد غرابة يحضر فيها حفلات الشراب والنساء فقط.. وسيدة صالونات مدعية أدب تتصيد الرجال فى فراشها (مريم فخر الدين) وحفلات «زار» تدار فيها «الرزيلة».. وسط هذا الجو الغريب لا أحد شريف على الإطلاق سوى راقصة الكباريه (ناهد شريف) التي تلعب الدور الخالد للمومس الفاضلة التي تعمل بشرف وهى مريضة بالسل أو بالإنزلاق الغضروفى لا أحد يدري بالضبط.. ولكنها الوحيدة التي تحب بصدق هذا الأديب الشاب القادم من الصعيد لتنهال عليه كل نساء القاهرة وكأنه آخر رجل فى العالم.. وهى الوحيدة التي تحمل الحكمة لتوقظ البطل المخدوع على أن مجتمعه كله قائم على فلسفة «اخطف وأجرى» التي تحرضه فى النهاية على اعتناقها وهى تصرخ من خلال دموعها المتشجبة.. وهكذا فإن فيلماً يدين كل شخصياته ويفضحها يلتقط من بينها المومس ليجعلها حاملة أختام الشرف والحكمة!

القصة كان يمكن أن توحى بأشياء كثيرة جيدة.. ولكن السيناريو كعادة السينما المصرية يحولها إلى مجرد مشاهد طويلة ممطوطة يقدم بها أكبر قدر من الرقص والضحك والجنس.. والمخرج نادر جلال يحولها إلى مجرد خطوة أخرى فى طريق إنحداره السريع نحو ما يتصور إنه نجاح تجارى.. والشئ الوحيد الذى يمكن

احتماله هو سمير غانم الذي يبعث الضحكات كعاداته في جسد ميت وبموهبته الخاصة المجردة.. ولكن المثير للدهشة هو ما يفعله محمود ياسين بنفسه حين يقبل أنواراً كهذه يوافق فيها على أن يرقص ويقول أى كلام يكتبونه له.. عزيزى الممثل الموهوب بالفعل.. متى تنوى أن تغنى؟

كفانى يا وجع القلب!

حسن يوسف مخرجاً .. إلى أين ؟!

كنت معجباً بمحاولة الممثل حسن يوسف الذكية لأن يتخطى نفسه والدائرة المغلقة للأدوار التقليدية ولأن يتحول إلى مخرج لعله يقدم جديداً.. وفى فيلميه السابقين كمخرج «ولد وينت والشيطان» و«الجبان والحب» لم يكن حسن يوسف مخرجاً سيئاً وصنع شيئاً لا يختلف كثيراً عما يصنعه «عمالقة» الإخراج عندما..

ولكن فى فيلمه الثالث «كفانى يا قلب» نحس أن حسن يوسف يريد أن يكرر نجاح «الجبان والحب» على المستوى التجارى.. فالقصة تتكرر.. ولكن بدلاً من شاب يحقق طموحه فى النجاح والحب من خلال علاقاته بعدد من النساء فنحن هنا أمام الفتاة فوزية رمضان التى تحقق طموحها فى النجاح والحب أيضاً من خلال علاقاتها بعدد لا حصر له من الرجال..

والقصة تحمل إمكانات كبيرة بالتأكيد لعمل نوع من الدراسة الاجتماعية لكثير من الحقائق والعلاقات والمصالح التى تحكم بعض الشرائع الخاصة جداً من حياتنا.. بعض ملامح الوسط الصحفى والسينمائى مثلاً.. وأوهام «النجاح» والتسلق الاجتماعى والصعود السريع التى تراود بعض شبابنا وفتياتنا الذين ينطلقون من النقطة الخاطئة.. ولكن يظل ما عرضه الفيلم نموذجاً خاصاً جداً لفتاة جميلة تحقق كل اهدافها بسهولة شديدة جداً لا يمكن أن تحدث بهذا الشكل إلا فى هذا الفيلم.. لأنها تحدث بالتأكيد فى الواقع ولكن بأساليب أخرى لم يحاول الفيلم أن يتعمقها.. فليس هناك سبب واحد لأن يعين رئيس التحرير فتاة شبه أمية لتعمل صحفية فى جريدته الكبرى لمجرد أنها جميلة وأنها معجبة بمقالاته.. ولكى يرسلها فوراً فى مهمة صحفية إلى أوربا أقرب إلى مهام المخابرات الأمريكية.. وفضلاً عن أن فتاة تمارس صعودها بهذا الأسلوب المضحك هى أقرب إلى فتاة الليل منها إلى أى نموذج صحفى حقيقى.. فإن الصحافة بكل مساوئها ليست بهذه البشاعة.. والفيلم الذى

ألفه صحفي وكتب له السيناريو صحفي يختار من الصحافة نماذج شديدة القبح - على المستوى الشكلي والموضوعي - ليقنعنا في محاولة مفتعلة للجرأة والنقد الاجتماعي.. بأن هذه هي الصحافة..

بل أن الفتاة التي تمر بكل الأوساط التي تقتحمها كما تمر السكين بالزبد.. تتحول إلى نجمة سينمائية هائلة بنفس البساطة.. ولا ندري ما هذا السر الخطير الذي تملكه أياً كان جمالها.. فالبلد ملئ بفتيات جميلات لا يمكن أن تكون كل الأبواب مفتوحة أمامهن بهذه السهولة.. وعلى المستوى الدرامي فإن الفيلم لا يكلف نفسه عناء تبرير هذه الشخصية الغريبة.. ولم يجعلها تخوض أى صراع نفسى أو تتردد لثانية واحدة قبل أن تقدم على أى مخاطرة جديدة ابتداء من السفر إلى أوروبا وهى لا تعرف كلمة أجنبية لمراقبة مدير مرتشى إلى موافقتها ببساطة على تهريب الماس.. رغم أن نشأة الفتاة الشعبية البائسة المحافظة وكونها زوجة لرجل طيب وأما لطفلة لا تتفق كلها مع اندفاعها هذا الكاسح المدمر وبدون أى ذرة تفكير أو تردد.. ورغم كل المحاولات الساذجة لإلقاء المسؤولية على المجتمع.. فإى مجتمع هذا.. وكفى هذا المجتمع من فوزية رمضان؟..

ولكن الفيلم لا يحاول أن يبرر شيئاً ولا أن يناقش شيئاً.. لأنه كان مشغولاً أكثر بوضع «كل البيض فى سلة واحدة» وأن يقدم للمشاهد كل الأشياء التي تضمن النجاح.. الدراسة الاجتماعية والنفسية لنشأة الفتاة فى الجزء الأول.. والجزء السياحى المفتعل لجرد أن «البيه المدير» جميل راتب الذى تراقبه الفتاة سافر إلى النمسا.. ثم الجزء السياسى المتأثر جداً بمشاهد التعذيب فى «الكرنك».. ثم فواجع حسن الإمام الميلودرامية الأخلاقية حيث يعاقب الأشرار ويسجنون ويموت الأب وتصاب الابنة بالشلل.. والنقد الاجتماعى والكوميديا وحتى الاستعراضات الغنائية الراقصة «كافة شىء» يمكن أن يعجب المتفرج.. والنتيجة أن حسن يوسف لم ينجح فى تحقيق شىء واحد.. بل أن مستواه كمخرج يتراجع بالتأكيد عن «الجان والحب».. بل يتراجع مستوى كل العناصر الفنية الأخرى حتى موسيقى جمال سلامة نفسها وإيقاع الفيلم البطئ المرهق الذى لا يتفوق فيه سوى ديكور نهاده بهجت وأداء شمس البارودى.. وكفانى يا حسن!

فيلم جيد .. وفيلم ردى جدا .. والمخرج واحد

عندما يسقط الحب فى الزجاج

هذا العنوان العبقري ليس من عندى .. وإنما هو لصديق خبيث لاحظ أن للمخرج الشاب نادر جلال ثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد .. هي «عندما يسقط الجسد» و«فتاة تبحث عن الحب» .. و«امراة من زجاج» .. فقام بتركيب الأسماء الثلاثة فى هذا العنوان العبثي! ..

وفى السينما المصرية أشياء كثيرة عبثية (ابسيرد) بمعنى أنه لا يمكن فهمها .. لأنها لا يمكن حدوثها فى أى سينما أخرى عاقلة .. منها مثلاً أن يشكو أغلب شباب السينمائيين من البطالة وانعدام الفرص لكى نفاجأ بثلاثة أفلام تعرض فى وقت واحد لمخرج شاب واحد ..

وليس الذنب بالتأكيد هو ذنب نادر جلال .. فظروف أزمة نور العرض هي التى تحبس أفلام كثير من المخرجين فى العلب .. لكى تطلق ثلاثة أفلام لنفس المخرج - لابد أنه أخرجها فى أوقات متباعدة .. لكى تعرض كلها معا .. تماماً كما كنا نلاحظ أن كل الأفلام بطولة محمود ياسين .. ثم نقاجأ فى الموسم التالى بكل الأفلام بطولة حسين فهمي .. ثم يعود نور الشريف ليطل برأسه .. ولا أحد يعرف فى كل الحالات ما هي القواعد التى تحكم اللعبة .. إذا كانت هناك قواعد أصلاً! ..

ولكن الدلالة الواضحة لصعود نادر جلال السريع هذا .. ليست فى كونه صعوداً أو انتشاراً «نادراً» فلقد تعودنا أن يكون السوق ملفقاً كله على أفلام حسن الإمام مثلاً فى فترة من الفترات .. ولو أننا سرنا فى شارع واحد فرأينا ستة أفلام لحسام الدين مصطفى لما اندهشنا .. ولكن الجديد الآن هو أن جيل «الشبان» أصبح قادراً

على أن يصنع هذا أيضاً.. والمعنى الواضح - بغض النظر عن قواعد عرض الأفلام التي لا يمكن أن يفهم خباياها أحد - هو أن الشبان قهّموا «العملية» جيداً.. وأصبحوا «أبناء سوق».. كما سحبوا البساط من تحت أقدام «الكبار».

هل يعنى هذا تغييراً ما فى السينما المصرية؟.. كلا بالطبع.. فالمسألة لم تعد مسألة أجيال إلا من حيث السن.. ولكنك تستطيع أن تضع اسم هذا الجيل.. على فيلم الجيل الآخر.. دون أن يهتز أى مقعد فى أى سينما.. ودون أن ينهار أى «أفيش»!!

ومع ذلك فقد كان نادر جلال يعد لنا مفاجأة حقيقية هذا الأسبوع.. فنفس المخرج الذى يقدم فيلمين غاية فى السوء.. هو الذى يقدم فيلماً ثالثاً جيداً على كل المستويات.. وهى مسألة لا تحدث أيضاً إلا فى السينما المصرية!

منذ أسبوعين تحدثنا عن «عندما يسقط الجسد» الذى يفترض أن شاباً قادمًا من الصعيد فوجئ فى القاهرة بأن القاعدة الذهبية التي تحكم الجميع والتي ينصحنا الفيلم باتباعها فيما تبقى لنا من العمر.. هى «أخطف وأجرى»!!

وفى «فتاة تبحث عن الحب» ينقل كاتب السيناريو محمد أبو يوسف فيلم سيدنى بولاك الأمريكى «هذه الملكية مدانة» الذى مثلته ناتالى وود وروبرت ريدفورد من نحو ١٥ سنة نقل مسطرة.. ولكنه «ما يجيش سيرة» طبعاً وليست هذه هى المشكلة..

المشكلة هى أن كل من شاهد الفيلم الأمريكى القديم نسبياً لابد أن يقتل نفسه كمدأ وهو يشاهد نفس الأحداث والشخصيات فى جو مصرى ناطق باللغة العربية وهى تبدو أشد غرابة مما كانت بالإنجليزية..

إن قضية عمال المنجم الذين يستغلهم بعض رؤسائهم المنحرفين ويسرقون أجورهم ويحاولون قتل المفتش الشاب القادم من القاهرة لكشف الحقيقة.. تتحول إلى «جو كبريات» أيضاً.. حيث تمتلك شويكار محلاً غريباً يلهو فيه العمال التعساء ويفنون وراء السيدة الجميلة: «تعالىلى يا بطة.. لاعينى النطة.. نار حبك شطة» وهم يسكرون جميعاً مع رؤسائهم اللصوص فى «تعاون» ظريف جداً.. بل إن السيدة الطروب تقدم ابنتها الشابة الحسنة لغنى أيضاً للزبائن وتحاول تزويجها من أحد أثرياء المنطقة لينقذهم من محتهم المالية.. وتتحول هذه الأفكار الجيدة إلى مشاهد مسطحة وشخصيات ساذجة.. وجه غير مصرى وفواجع تصرخ فيها شويكار فى نهاية الفيلم بعد أن قتلت ابنتها فتضج الصالة بالضحك!

من الصعب جداً مناقشة العناصر الفنية فى فيلم تحت مستوى المناقشة.. ليس فيه ماله علاقة بمصر سوى هذه العبارة التي لم يفت كاتب السيناريو أن يضعها على لسان على الشريف الثرى الصحراوى الذى يعلق بندقية فى كتفه ويطارد فتاة فى عمر ابنته.. عندما يؤكد أن تأميم المنجم هو سر خرابة ويتباكى صراحة على أيام «الخواجة كريكو»!

ولكن «امراة من زجاج» هو بالتأكيد شىء آخر.. بل أنك لابد أن تتصور أنك أمام مخرج آخر.. فلا يمكن أن يكون نادر جلال الذى صنع هذين «الشيئين» هو نفسه الذى صنع هذا الفيلم.. مما يطرح سؤالاً يبدو طبيعياً: فإذا كان الشبان قادرين على صنع «أشياء معقولة» أحياناً.. فما الذى يدفعهم إلى ابتذال أنفسهم غالباً؟.. سيتحدث الشبان بالطبع عن ظروف السوق والإنتاج.. ولكن نفس ظروف الإنتاج التى صنعت الجسد الساقط والباحثة عن الحب هى التى صنعت المرأة التى من زجاج.. وهذا الفيلم الجيد هو إنتاج قطاع خاص عادى جداً.. بل إنه من إنتاج منتج جديد هو مدير التصوير جمال التابعى الذى لابد من تحيته لأنه بعد أن أنتج من قبل شيئاً مثل «أخوته البنات» فإنه يستطيع أن يتجاوز هذا النوع من السينما الرديئة لينتج فيلماً جاداً إلى حد كبير لا يقدم فيه أى تنازل تجارى من رقصة أو أغنية أو مشهد جنسى..

و«امراة من زجاج» مع هذا ليس تحفة أو معجزة ولكنه فيلم مصرى جيد بمقاييس السينما المصرية.. والغريب أن ما سوف ينقص من قيمته بالنسبة لبعض النقاد هو اسم مخرجه.. فلا أحد منهم سوف يعترف بسهولة بأن نادر جلال يمكن أن يصنع فيلماً جيداً.. ولكنه لو كان فيلماً لصلاح أبو سيف أو يوسف شاهين لأثاروا حوله ضجة كبيرة.. ولكن أبسط قواعد الموضوعية تقضى بالا نبخس أحداً حقه أبداً كانت فكرتنا السابقة عنه.. فضلاً عن أن كل فيلم هو عمل فنى قائم بذاته وله كيانه الخاص المستقل.. وفى «امراة من زجاج» نتأكد مرة أخرى - كما قلنا عن «سونيا والمجنون» - أن أزمة الفيلم المصرى الحقيقية هى أزمة سيناريو.. والسيناريو الجيد الذى كتبه مصطفى كامل هو البطل أيضاً فى هذا الفيلم.. فالعلاقات الفردية هنا مرتبطة تماماً بالجو السياسى العام فى مصر - وكالعادة يحدد الفيلم زمنه بياقطة تقول إنه أكتوبر ١٩٦٩ - ولا تكون قصص الأبطال الشخصية إلا مجرد وسيلة روائية للكشف عن موقف عام.. فمحمود ياسين وكيل

النيابة الشاب الذى يتعامل مع القانون كمجرد مواد ونصوص حرفية أو «ورق ويس» لا يبدو مشغولاً بأى قضية أخرى من قضايا بلده.. وهو يستأنف علاقته بحبيته القديمة وزميلة دراسته سهير رمزى بعد أن تزوجت برجل قوى النفوذ «صلاح نظمي» مما اصطالحوا على تسميتهم بمراكز القوى.. وهو رجل مشغول بمطاردة العناصر الوطنية وخنق أى حرية للتعبير بتلفيق التهم للناس ووضعهم فى السجون باعتبارهم مجرد أرقام فى كشوف.. وتجيء التهمة الجاهزة لرقم ١٢ عبد الرحيم الزرقانى أستاذ القانون الذى لابد أن يعاقب لمجرد أنه يبدى رأيه لتلاميذه فيما يجرى ويعلمهم الحق والحرية.. فهو يتهم بمداومة أسرة كاملة بسيارته بحيث يموت اثنان ويصاب اثنان.. ولا يكون أستاذ القانون بريئاً فقط من هذه التهمة الملفقة.. وإنما يكون وكيل النيابة الشاب نفسه هو وصديقه زوجة الرجل القوى المتحكم فى حريات الناس.. هما مرتكبوا هذا الحادث الذى يتكتمان به بالطبع سترًا لعلاقتهما.. وتجيء المفارقة بعد ذلك عندما يكلف وكيل النيابة هذا بالذات بتحقيق الحادث.. وحتى هذه الصدفه التي قد يقدمها فيلم مصرى آخر ببساطة يبررها السيناريو المحكم تبريراً مقنعاً.. ثم من هذه العناصر الدرامية المعقدة يقيم الفيلم بناءه المثير المتدفق ورغم المونتاج الرديء الذى يفقد أى إحساس بتوقيت القطع من مشهد لآخر.. وكما يحدث فى الأفلام السياسية التي تأثر بها هذا الفيلم تأثراً واضحاً.. فإن الصورة المعتمه لابد أن تحمل بصيص أمل.. فليس المدان هنا هو هذا المجرم الفرد أو ذاك وإنما هو نظام كامل يدوس القانون ويزيفه حسب احتياجاته الدكتاتورية ويكبت حريات الناس ويدمر كل مبادراتهم للحركة والتعبير.. والذين يعبدون الأصنام فقط هم الذين سوف يعتبرون هذا الفيلم انتهازياً.. لمجرد أنهم ينكرون أنه فى تلك الفترة التي يتحدث عنها الفيلم كانت هناك أية أخطاء.. وهم ليسوا أقل تزييفاً من الذين ينكرون أنها كانت تحمل أية مزايا.. أما الحقائق المجردة لكل جوانب الصورة فلا يتحدث عنها أحد!

ولكن يظل هناك دائماً شباب يتصنون للحقيقة وحدها ومهما كلفهم هذا من بطولة.. مثل وكيل النيابة الشاب الذى يرفض الاستمرار فى المهزلة ويقف فى وجه نظام كامل حتى لو كانت النتيجة الطبيعية هى قتله كمجرد جرد حاول أن يقول لا.. ويبلغ من شجاعة الفيلم أن يرفض النهاية السعيدة التي ترضى فقط متفرجاً سانجاً.. بل ويجعل المحكمة ترفض مجرد سماع المرأة القائلة التي حاولت أن تقول

الحقيقة.. كما يرفض أيضاً تلك النهايات السانحة والمنافقة التي تضحك على الناس وتزيف الواقع.. ومقابل هذه الإيجابيات كلها يمكن قبول كل السلبيات الصغيرة في فيلم جيد يقول شيئاً حقيقياً وبمستوى لا بأس به خصوصاً عندما يصدر عن مخرج «تعاليلي يا بطة» و«الجسد الساقط»!

فى مهرجان كان..

أفلام عربية فى مواجهة الدعاية الاسرائيلية

مسألة تدعو للفيظ أن يختفى الفيلم المصري تماماً فى مهرجان يعتبر أهم سوق للأفلام فى العالم.. لا يطمح أحد بالطبع إلى أن يشترك أحد أفلامنا فى المسابقة الرسمية مثل اليونان التي مثلها فيلمان وأسبانيا التي مثلها فيلم.. ولكن برامج المهرجان الأخرى تقدم أفلاماً لا حصر لها يتردد من خلال اسم كل بلاد العالم.. وحتى «سوق الفيلم» الذى يضم مئات من الأفلام لا يشترط فيها مستوي فنى معين وتكون بهدف التسويق أو الدعاية.. لم يكن بينها أيضاً فيلم مصرى واحد بعد أن غامر حسن يوسف على مسؤوليته الشخصية بعرض فيلمه «كفانى يا قلب» الذى لم يصل ولم يعرض.. أما هيئة السينما المصرية نفسها فلم يكن لها أى وجود على الإطلاق إلا فى شخص عبد المنعم سعد مدير المهرجانات ويلا فيلم واحد سوى الفيلم القصير «كا» عن دور «الروح» فى التاريخ الفرعونى.. وجاء مخرجه ناجى رياض حيث قضى عدة أيام فى كان عرض خلالها فيلمه فى برنامج «الفن والتجربة».. بينما تطوع السينماتيك الفرنسى بمفرده بعرض فيلم شادى عبد السلام فى عروضه الجانبية.. وغير هذا لم يكن لمصر وجود فى مهرجان كان.. وكان لابد أن نحس بالفيظ لأن علمنا ليس موجوداً بين أعلام العالم التي ترفرف فى كل مكان..

ولكن برنامج «نصف شهر المخرجين» قدم فيلم «عرس الزين» للمخرج الكويتى خالد الصديق.. وفيلم «شمس الضبا» للمخرج التونسى رضا الباهى.. وفى السوق عرض فيلم «عمر قتلته الرجل» لمرزاق علواش الجزائرى وفيلم «لبنان.. لماذا؟» لجورج شمشوم اللبنانى.

وفى السوق أيضاً عرضت إسرائيل ستة أفلام: «عملية الرعد» و«فيلم والطار» و«تل حلفون لا يرد» و«خديعة غشاش» و«عائلة زانائى» و«الحديقة»..

فى الفيلم التونسى «شمس الضبا» وهو الفيلم الطويل الأول لمخرجه الشاب رضا الباهى يقدم العلاقات الاجتماعية الاقتصادية المتخلفة فى قرية صيادين فقيرة

من خلال عدة شخصيات أهمها التاجر الغنى الذى يستغل الجميع.. العمدة الذى يساعده على تحقيق أغراضه.. وصياد شاب متمرد على هذه الأوضاع.. ورجل كهل يحمل الخبرة والتجربة من خلال اشتراكه فى الحروب التى خاضتها فرنسا أثناء احتلالها لبلاد المغرب العربى.. وتظل هذه العلاقات خامدة تحت السطح إلى أن يهبط فجأة على الشاطئ رجال الأعمال الألمان الذين يقررون بناء فندق كبير على شاطئ هذه القرية لموقعها الممتاز وتحويلها إلى قرية سياحية.. ويسخر رضا الباهى بعنف من التحولات الاجتماعية الخطيرة التى تطرأ على علاقات هذه القرية الفقيرة.. وكيف أن كل الأطراف القادرة تحاول الاستفادة من هذا الحدث اقتصادياً.. على حساب قيم وتقاليدهم القرية القديمة.. وفى مواجهة كل محاولات أهالى القرية أنفسهم لوقف هذا التحول المظهورى الذى لم يستفيدوا منه شيئاً.. ويحقق رضا الباهى مستوى متقدماً سينمائياً وموضوعياً مما يبشر بميلاد مخرج تونسى جديد موهوب.. كما يلعب الممثل المصرى محمود مرسى دوراً رئيسياً فى هذا الفيلم يدهشنا فيه بلهجته التونسية المتقنة.. ولكن الغريب أن يضطر المخرج التونسى إلى إنتاج فيلمه الأول العربى لحماً ودماً بالاستعانة بشركة إنتاج هولندية..

وتفاجئنا الجزائر أيضاً بمخرج شاب جديد يخرج فيلمه الأول هو مرزاق علواش الذى يقدم فى «**عمر قتلته الرجولة**» الحكايات اليومية البسيطة الواقعية لشباب جزائرى هو عمر الذى يعمل موظفاً فى إحدى المصالح ويعيش حياة الشباب الجزائرى العادية بين العمل الروتينى وجلسات الأصدقاء لحظات مرحهم وثرثرتهم وأحلامهم المحببة فى الحب والفن وكرة القدم أيضاً.. ولكن عمر الذى يحاول أن يحقق رجولته من خلال قصة حب لفتاة سمع صوتها على شريط تسجيل ويحلم برؤيتها.. يعجز فى لحظة لقاء فتاة أحلامه عن مواجهتها.. ويهرب من حلمه الوحيد بالحب والانطلاق.. ونحن نسمع هذه الحكايات كلها كما يرويها عمر نفسه.. وبأسلوب كوميدى لاذع شديد السخرية والبساطة فى نفس الوقت.. وهو أسلوب واقعى شديد الجرأة والجدة يجعل من الفيلم أحد أهم وأجمل الأفلام العربية فى السنوات الأخيرة.

ويجىء فيلم المخرج الكويتى الشاب خالد الصديق «**عرس الزين**» وهو إنتاج كويتى سودانى مشترك عن قصة الكاتب السودانى المعروف الطيب صالح وتم تصويره كله فى السودان.. خطوة أكثر تواضعاً من فيلمه الأول «**بس يا بحر**» الذى

أثار إعجاب الجميع عند عرضه فى مهرجان دمشق عام ٧٢.. إن خالد الصديق هو مخرج متمكن تكتيكياً إلى حد واضح ويملك أسلوبه السينمائى المتميز. ولكن حرصه على تقديم هذا التكتيك المتقدم يجئ على حساب الإمكانات الهائلة فى الرواية لتقديم تحليل جيد لمجتمع سودانى محافظ تحكمه تقاليد وموروثات قوية دينياً واجتماعياً.. وفى الفيلم محاولات جريئة لطرح هذه التقاليد ربما لأول مرة.. ولكن اهتمام المخرج بالمادة الفولكلورية الغنية دفعه إلى الإكثار من مشاهد الأقراع والماتم إلى حد مبالغ فيه.. مع إكثاره من الاستعراضات التكتيكية مثل استخدام «الزوم» والزوايا القريبة التى أوقعت الفيلم - رغم قيمته الموضوعية الكبيرة - فى كثير من المراهقة السينمائية التى تذكرنا بأفلام يوسف شاهين الأولى..

ويقدم المخرج اللبناني جورج شمشوم فيلمه التسجيلي الطويل «لبنان.. لماذا؟» كمحاولة لتفسير حرب لبنان الدموية التى استمرت تسعة عشر شهراً.. وبينما يحاول تقديم القضية من كل جوانبها ومن خلال الشهادات المصورة لكل أطرافها المتصارعة وبوجهة نظر «محايدة».. فإنه فى النهاية لا يفسر شيئاً ولا يبدو محايداً رغم أنه لا يطرح أى وجهة نظر محددة.. فنحن طوال ساعتين نتابع أحاديث أقرب إلى الطابع التلفزيونى مع مجموعة من الشخصيات السياسية والعادية فى الصراع اللبنانى بينها كميل شمعون وكمال جنبلاط وصائب سلام وريمون ادة وعدد من الصحفيين والفنانين وقادة المقاومة.. وتتوالى شهاداتهم وأجاباتهم حول نفس الأسئلة توالياً ميكانيكياً يتكرر إلى حد الملل.. وباضطراب شديد فى طرح وجهات النظر مع ميل واضح من المخرج إلى إبراز وجهات نظر اليمين.. وبين وقت وآخر يقطع المخرج على مشاهد لشوارع بيروت المخربة التى لا تقدم جديداً.. ثم عندما يقدم مشاهد المعارك تبدو باهتة ومفتعلة كأنها «بروفات» معركة تجرى خصيصاً من أجل التصوير.. لدرجة أن بعض المتقاتلين كان ينظر إلي الكاميرا ويبتسم!

ومن الجانب الآخر يجيء الفيلم الإسرائيلى «عملية الردع» للمخرج والمنتج مناحم جولان أكبر اسم فى السينما الإسرائيلية الذى يمارس إنتاجه المشترك مع كل العالم.. ويور الفيلم حول الغارة الإسرائيلية الشهيرة على مطار عنتيبي فى العام الماضى لإطلاق سراح الرهائن الإسرائيليين الذين اختطفهم أربعة من المسلحين اثنتان منهم فرنسيان واثان عرب.. وذلك فى الطائرة التى كانت تقلهم من اثينا إلى باريس.. وإذا كانت السينما العالمية المتعاطفة مع الصهيونية قدمت فيلمين عن نفس

الغارة التي وجدت فيها مادة هائلة للمغامرة.. فإن مناحم جولان يقول في إعلان فيلمه «إنه الفيلم الذي لم يكن يستطيع تقديمه إلا الإسرائيليون».. وهو يعرض المغامرة من وجهة نظر إسرائيلية صارخة بالفعل.. يتحول فيها الإسرائيليون إلى مجرد ملائكة مسالمين يريدون فقط أن يعيشوا.. بينما يجيء هؤلاء «الإرهابيون» لقتلهم وذبحهم بلا سبب.. ويختار لدور قائد المختطفين الألماني الممثل النمساوي كلوس كينسكي الذي تنطلق ملامحه بشراسة دموية.. لم يركز كثيراً على الأطفال والنساء العجائز الذين يتعرضون لهذه المذبحة.. وعلى اتصالات المختطفين بالشخصيات العربية التي تتحدث باللغة العربية.. كما يركز في المقابل على قوات الكوماندوس الإسرائيلية التي تخوض المغامرة ببطولة خارقة بالطبع.. ويظهر في الفيلم اسحق رابين رئيس الوزراء الإسرائيلي السابق الذي وافق على التصوير بنفسه من أجل هذا الفيلم هو ومجلس الوزراء الإسرائيلي كله.. ورغم هذه الإمكانيات الهائلة كلها التي وضعت تحت تصرف «عنتيبي الإسرائيلي» فقد جاء فيلماً من أفلام المغامرات أو «الأكشن» من الدرجة الثالثة.. متأثراً جداً بهذا النوع من الأفلام الأمريكية وإلى حد استخدام موسيقى «الكوبري» الأمريكية.. ولكنهم يقدمون كل شيء متقناً ومقنعاً إلى حد أن الصالة التي عرض بها الفيلم - وقد عرض أكثر من مرة خلال المهرجان - صفقت كثيراً عند انتهاء الفيلم.. وكان المخرج الإسرائيلي مناحم جولان سعيداً بالطبع بهذا التصفيق وهو واقف بنفسه على باب الصالة عند بدء العرض يتفرس في وجوهنا.. ووسط حملة دعائية مكثفة جعلت الوفد الإسرائيلي - رغم عدم اشتراكه في المسابقة الرسمية - من أنشط وفود المهرجان.. ليس فقط من خلال الركن الخاص «ستاند» الذي استأجرته إسرائيل في فندق الكارلتون لتوزيع النشرات عن أفلامها.. بل وإغراق كان كلها بهذه النشرات.. وعرض أكثر من فيلم إسرائيلي ضمن أفلام السوق وأكثر من مرة.. وتوزيع الإعلانات حتى عن أفلامها القادمة.. ولكني أحسست بغصة حقيقية عندما وجدت كوماً من البرتقال في بهو الفندق.. وعندما قدمت لي إحدى الفتيات برتقالة لامعة كنت على وشك أن أشكرها قبل أن تتراجع يدي عن البرتقالة.. فالورقة المصوفة على البرتقالة كانت تحمل كلمة «يافا».. ولم يكن ممكناً أن أكل قطعة من لحمي!

«قمر الزمان».. هل سقطت الأسطورة

بالصدفة البحتة كان حسن الإمام يتحدث في برنامج ركن الأطفال بالإذاعة في نفس اليوم الذي شاهدت في مسائه آخر أفلامه «قمر الزمان» في البرنامج الإذاعي سألته المذيعة عن رأيه في النقد الذي يوجه إلى أفلامه فقال بحماس شديد إنه يحب النقد جداً.. يا سلام على النقد اللي يقول لي أنت كنت كويس في إيه ووحش في إيه.. لكن اللي بيحصل ده شتيمة مش نقد. ورغم أن قصة حسن الإمام مع النقد أصبحت قصة قديمة جداً ومملة.. فقد خطر لي أن أقول له أن أحداً لا يشتمه.. لأنه لا معارك شخصية بين النقد وحسن الإمام.. ولكن الذي يحدث بالفعل أن النقد يهاجمون أفلامه.. وهذه بالضبط هي وظيفة النقد أمام الأفلام الرديئة.. والهجوم على فيلم ردىء لا يمكن أن يكون «شتيمة» لمخرجه.. وهذه مسألة كنت أظنها بديهية..

وكنا نتفق طبعاً مع حسن الإمام على أن النقد الجيد هو الذي يحلل عيوب الفيلم ومحاسنه.. ولكن ما العمل إذا لم تكن للفيلم محاسن على الإطلاق؟.. وماذا يبقى للناقد إذا لم يكن الفيلم فيلماً أصلاً.. وهي مسألة كثيراً ما تحدث..

إن الكلام عن السيناريو والإخراج والتصوير والمونتاج يصبح شيئاً مضحكاً جداً وساذجاً في فيلم يفقد أصلاً هذه العناصر. لأنه مجرد حنونة تدور على الشاشة لمدة ساعتين، دون أن تنتمي للفن من قريب أو من بعيد.. والناقد يضحك على نفسه وعلى قرائه عندما يضيع وقته ووقتهم في افتراض أن المخرج كان يستند أصلاً إلى السيناريو.. أو أن مجرد قص ولزق اللقطات وترتيبها وراء بعضها كان يعنى أن هناك «مونتاج».. بل أننى شاهدت أخيراً فيلماً جديداً لم يعرض بعد لم يكتب عليه

اسم كاتب السيناريو ولا المونتير لأن المخرج هو الذى قام بهذا كله ثم خاف أو خجل من أن يضع اسمه..

هذه هى الأفكار العامة التى يثيرها كلام حسن الإمام فى برنامج الأطفال الذى قد يصدق الأطفال «لأنهم أطفال»..

ومع ذلك فقد خطر لى أن أجرب هذه القاعدة النقدية التى يطالب بها مع آخر أفلامه الذى رأيته فى نفس المساء.. «قمر الزمان».. وأن أحاول بشكل «مدرسى» أن أبحث عن عيوبه ومحاسنه..

القصة التى يقول حسن الإمام على الشاشة أنها من تأليفه تحكى عن بنت (نجلاء فتحى) نزحت من المنصورة إلى القاهرة طلباً للرزق.. تبحث عن أحد أصدقاء أبيها فتكتشف أنه مات.. يحاول جاره (محمد شوقى) أن يغتصبها.. ينقذها من برائته شاب يعمل ساحراً فى مدينة الملاهى (سعيد صالح).. الذى يأخذها لتعمل جرسونة فى كازينو الملاهى، ولكنها تفشل لأنها لا تعرف الحساب وتتفرج ببلاهة على ألعاب الحايى..

مع أن حسن الإمام ابن المنصورة يعرف أنها مدينة متفتحة جداً وأجمل من القاهرة، ويناتها لسن بهذا القدر من البلاهة.. بل ربما كان العكس صحيحاً.. لكن نفوت دى.. بعد أن نتصور وتتصور نجلاء فتحنى نفسها أن هناك قصة حب بينها وبين سعيد صالح.. نكتشف أن قصة الحب هى بينها وبين مصطفى فهمى.. وهو يصلح موضوعاً لفيلم فى حد ذاته.. فهو راقص باليه اشترك فى الحرب فأصيب بالعرج فتعقد جداً وعمل لاعباً للعرائس ومعه أبو بكر عزت.. ومع ذلك فهم يسمونه الأستاذ ويحترمونه جداً وكأنه صلاح السقا شخصياً، وليس مجرد لاعب عرائس فى «حديقة ملاهى» رخيصة جداً.. وهذه المجموعة كلها تسكن فى أكشاك فى حديقة الملاهى أفخر بكثير من حجرتى شخصياً.. وتقيم نجلاء فتحى معهم ولكن بأدب شديد جداً بالطبع.. ويخترع منها مصطفى فهمى اختراعاً هائلاً بأن يجعلها تغنى مع العرائس.. كيف ومن الذى دربها وعلمها الغناء والرقص لا أحد يدرى.. ويحدث سوء فهم غريب الشأن عندما يهجم سعيد صالح على نجلاء بلا مناسبة ويهم بتقبيلها مع أن علاقته السابقة معها لا يمكن أن تؤدى إلى ذلك.. ولكن لمجرد أن يضبطهما مصطفى فهمى فى هذا الجرم المشهود فيزرعها قلمين ويطردهما.. ولكن العرائس الخشبية - وفيها شيخ وقور يلقى المواعظ بدلاً من عبد الوارث عسر - تتطرق بمشيئة

حسن الإمام وتحول إلى كائنات حية تتأذى نجلاء وتطالبها بالعودة فتعود بالطبع إلى حيث كان مصطفى فهمى ينتظرها!

ما الذى يمكن أن يفهمه أو يخرج به أى أحد من هذه القصة إذا كان هذا الذى لخصته لكم يمكن أن يكون «قصة»؟

السيناريو والحوار الذى كتبه بهجت قمر لا يجد أمامه بالطبع شيئاً يملأ به فيلماً المطلوب أن يكون «وزنه ٢١ كيلو».. فيمط فى الأشياء والحواديت التافهة والصعلكة فى الشوارع والملاهى والمواقف المفتعلة.. والشخصيات التى تظهر وتختفى لكى تضحكننا (يونس شلبى - محمد نجم - هالة فاخر).. فضلاً عن أبو بكر عزت الذى بدد طاقته فى شىء بلا ملامح وكمجرد تابع متخصص فى إسعاد البطل ورفع حالته المعنوية..

ولأن حسن الإمام خطر بباله هذه المرة أن يستخدم «اختراع» العرائس وأن يجعل لها دوراً درامياً.. فقد افترض السيناريو قيام علاقة حية بين البطلة والعرائس.. وهى مسألة يمكن أن نفهمها فى مشهد حلم نجلاء فتحنى بالعرائس.. ولكن المصيبة أن السيناريو والاخراج صدقا ما اخترعاه وحوالا الحلم إلى حقيقة.. وإذا بالعرائس الخشبية تنطق وتتحرك وتتدخل فى مصائر الشخصيات وتقنع نجلاء فتحنى بالعودة..

وفى خلط ولخبطة هائلين بين الوهم والواقع.. بحيث خرج دور العرائس من حدود الأحلام إلى تحريك الواقع نفسه.. وهى مسألة مضحكة بالطبع لا سبب لها إلا فقر المادة الواقعية نفسها وعجز الفيلم من حل مشاكل مفتعلة إلا بطول خرافية.. وإلا فكيف يفسر لنا حسن الإمام أن العرائس علمت نجلاء فتحنى القراءة والكتابة بالفعل بمجرد أغنية استمرت نصف ساعة بملل شديد.. وكيف لم يسجل اختراعه العجيب هذا فى الشهر العقارى باعتباره الحل العبقري الوحيد لمشكلة محو الأمية؟! دك من قدرة العرائس الهائلة على حل المشاكل الغرامية وإعادة كل حبيبة شاردة إلى حبيبها الدائخ!

الإخراج: إذا كان حسن الإمام مشهوراً بعالمه الخاص الذى يدور عادة فى الكبارية ووسط كمية ضخمة من اللحم الأبيض الحى والدخان الأزرق وغناء شفيق جلال والمشهد الفاجع والقلمين اللذين لابد أن يفرقهما أحد على خد أو حتى على «قفا» أى أحد.. فإنه فى هذا الفيلم يببوكما لو كان قد فقد تماماً حتى مفردات هذا

العالم الخاص.. وهو ينكشف تماماً عندما يتخلى عن عالم اللحم الحى ليلجأ إلى العرائس الخشبية.. وفي بداية الفيلم حاول أن يرضى «ضميره المهني» فقدم راقصة تركزت كاميرا رمسيس مرزوق على الجزء الأسفل من جسدها أمام وخلفاً.. ثم ثلاث راقصات من شقوق شارع محمد على خرجن من الشمال ويدخلن من اليمين أكثر من مرة وكل منهن ترقص على حدة بلا أى علاقة مع الأخريات ولا مع الفيلم.. ثم بعد ذلك لم يجد أى مناسبة أخرى اللحم الحى وبدا أن الفيلم أفلت منه تماماً.. لا شيء يحدث.. مواقف باردة وحوار سخييف وإيقاع قاتل يدفعك للهرب بعد ربع ساعة من صالة خالية لأول مرة في فيلم من إخراج حسن الإمام.. الذى يبيو وكأنه نسي حتى بدايات الحرفة نفسها.. إنه يبدأ في إحدى اللقطات من لمبات كهربائية معلقة في الحديقة لخمس دقائق ثم تنزل الكاميرا لمجرد أن تخبرنا إن نجلاء فتحي قادمة.. في لقطة أخرى تنزل الكاميرا من تمثال سعد زغلول إلى قاعدته لكي نفهم أننا أمام الملاحى.. وهكذا أى كلام وأى حركة كاميرا وأى إخراج وأى أفلام.. ولكنهم يدفعون الثمن في صالة خالية وأساطير نجاح زائفة تم كشفها نهائياً من جمهور لم يعد من السهل أن يضحك عليه أحد..

في منتصف الفيلم بالضبط دخل صبى صغير جاء متأخراً وجلس أمامى وسألنى بلهفة: يونس شلبى طلع ولا لسه؟..

قلت له: طلع..

– لسه حيطلع تانى؟

– ما اظننش!

ونفض الصبى العاقل خارجاً وقد أحس أنه ألقى ثمن التذكرة في البحر.. ولكنه تركنى وحدى للنهاية!

«عذراء ولكن... ماذا..؟!»

عندما تقدم السينما المصرية اسماً جديداً لمخرج شاب فإننا لا نملك إلا أن نرحب به.. على أمل أن يقدم جديداً يغير الصورة المستهلكة.. لا نتوقع منه المعجزات بالطبع فى أولى أفلامه.. بل إننا على العكس قد نترقب فى استقباله.. مدركين الظروف الصعبة التي تمر بها السينما المصرية كلها.. والظروف الأكثر صعوبة – ربما إلى حد الاستحالة – التي لابد أن يمر بها أى مخرج جديد ليفرض نفسه على غابة السينما المغلقة بالأظافر والأنبياء.. ويكثير من التنازلات..

ومع ذلك فالمخرج الجديد سيمون صالح ليس جديداً تماماً.. فقد ظل واحداً من أفضل مساعدي الإخراج لأكثر من خمسة عشر عاماً عمل خلالها مع معظم المخرجين المصريين.. وفى معظم الأفلام الأجنبية والمشاركة التي صورت فى مصر.. وتعلم السينما من السينما نفسها.. وربما تعلم من كواليس السينما نفسها وأخلاقيات ما «وراء الكاميرا» أكثر مما تعلمه من الأفلام.. وكانت مشكلته بعد ذلك عندما قرر أن يتحول إلى الإخراج.. هى أن يصارع ضد هذه الأخلاقيات والكواليس نفسها.. وأن يصارع من خلال شبكة مواصفات السوق وشروطه الهابطة يوماً بعد يوم دون أن يضطر إلى ابتذال نفسه وابتذال السينما..

ولأن الفرصة فى مثل هذه الحلقة المغلقة تجيء متأخرة دائماً وبعد أن تفقد المواهب أكثر ما فيها توجهاً.. فإن سيمون صالح يقدم نفسه للجمهور بفيلمه الثالث وليس بفيلمه الأول.. منذ تسع سنوات أخرج فى لبنان فيلمه الأول «ميريام الخاطنة» الذى لم يشاهده أحد.. ومنذ سنتين أخرج فيلمه الثانى «بائعة الحب» الذى لم يعرض بعد.. وشاعت قوانين السينما المصرية الغربية التي تحكمها الصدفة أن يتعرف عليه الناس لأول مرة فى فيلمه الثالث «عذراء ولكن»..

وأسوأ ما فى هذا الفيلم هو عنوانه.. فهو يثير لدى المشاهد انطباعاً مسبقاً بأنه سيرى فيلماً تجارياً رخيصاً.. والمشكلة هى أن الفيلم بالفعل ليس كذلك.. ولكن اختيار هذا الاسم الرخيص كان فيما يبدو أول تنازل قدمه صانعو الفيلم – وأولهم المخرج طبعاً – من أجل الجذب التجارى واسترضاء جمهور لم تعد ترضيه سوى الأحاسيس الرخيصة..

ولكن عنواناً لا يمكن بالطبع أن يهدم فيلماً.. وعندما خرجت من هذا الفيلم بانطباع جيد إلى حد ما أدهشنى جداً أن العنوان ليس له علاقة حتى بموضوع الفيلم.. فسألت المخرج غاضباً:

– ما الذى أردت أن تقوله بهذا العنوان الغريب.. عذراء ولكن ماذا؟

فقال بمكر وهو يحاول أن يخدعنى: عذراء ولكن أمها راقصة..!

ولكنه عاد فابتسم معترفاً بأنها مجرد محاولة للجذب التجارى.. ولم أستطع أن ألومه كثيراً مادامت الأمور قد أصبحت هكذا!

والعذراء فى الفيلم هى نيللى.. وأمها راقصة بالفعل هى مريم فخر الدين التى تخدع ابنتها وتوهمها بأنها تعمل فى «المؤسسة» بينما تخرج لتقضى الليل ولكنها بالطبع راقصة شريفة جداً كما هو حال الراقصات بالكابرييات ترقص رقصاً رديئاً جداً وتجالس الزبائن دائماً فى السينما المصرية.. وهى لا تخطئ أبداً وإنما تكافح – بصمت من أجل الإنفاق على ابنتها الشابة التى تلتحق بالجامعة حيث يقع فى حبها جارها وزميلها الشاب هادى الجيار» أول أدواره على الشاشة وأدائه بإجادة يستحق عليها فرصاً تالية أكبر وأعمق..

ولكن الفتاة بالطبع تقع فى حب أستاذها سمير صبرى «الغريب أيضاً أنه أدى هذا الدور أداء لا بأس به أبداً رغم صعوبة» ولكن الأستاذ يعترف لها فجأة بحقيقة وضعه الاجتماعى الفقير الذى يغطيه بمظاهر الوجاهة الخادعة.. لتقع الفتاة فريسة للعاشق الثالث المدير الشاب للشركة التى تعمل بها أثناء الأجازة.. مصطفى فهمى الذى نكتشف أنه مجرد طالب فاشل عشقته امرأة مفترسة للشبان وانفقت عليه واشترت له الشقة والعريضة.. لكن يغير الحب كل هذا فيتطهر الشاب «الجيجولو» ويقطع علاقته بالمرأة ويرفض كل مكاسبها ويعود للدراسة قانعاً بالفقر والجدنة وحب نيللى!

فى أول سيناريو يكتبه سيد موسى الكاتب التلفزيونى المخضرم للسينما يحاول

أن يحقق المعادلة الصعبة بين توابل وشروط السينما التجارية الرديئة والتي لابد يرفضها هو نفسه.. وبين الكلمة الجادة التي تقول شيئاً نافعاً و«موقظاً» للناس.. إنه يدور في نفس الدائرة المستهلكة لميلودراما الراقصة الشريفة التي تربي ابنتها «أحسن تربية».. وتريد أن تتوب.. والبنت التي لا تعلم.. وماضى الأم الذى يهدد مستقبل البنت.. والحب الذى يحول الأشرار فجأة إلى أحيار.. ولكنه فى نفس الوقت يقدم فضحاً صريحاً وجارحاً لأخلاقيات العصر.. حيث يباع كل شئ، ويشتري بالفلوس.. وحيث تقول المرأة التى تستنزف عواطف الشبان بشقة وعربية حكمتها الصحيحة القاسية: طول ما فيه فقر حقدر اشترى أى راجل بفلوسى!.. وسيادة قيم الوجهة الشكلية وقياس الإنسان بمظهره حيث يدفع أستاذ الجامعة الفقير ثمن صعوده الطبقي من حرمان نفسه من حق الحب نفسه.. إنه فيلم إذن من عالمنا الحقيقى ومن واقعنا ويقول أشياء صادقة عنا وعلى السنة ناس نعرفهم لأنهم يعيشون حولنا..

ولو أنك تفاضيت - أنا شخصياً تفاضيت - عن التطويل والثرثرة فى النصف الأول إلى حد الملل أحياناً ويطء الإيقاع.. وعن الأخطاء الواضحة فى تصوير بعض المشاهد.. وعن رقصة سهير زكى المصنوعة حشراً.. وبالذات عن رقصة مريم فخر الدين.. وعن التحول السريع فى شخصية مصطفى فهمى بلا إقناع درامى كاف.. فإنك ستندش جداً من أن الفيلم جيد بأكثر مما يوحى عنوانه.. وإذا كانت معظم الأفلام تضع لك السم فى العسل.. فإن هذا الفيلم الغريب يضع لك بعض العسل فى بعض السم.. ولكن على مخرجه - بعد أن اجتاز التجارب الأولى الصعبة - أن يقدم فى المستقبل ما هو أقل سمّاً!

«شقة في وسط البلد».. لكن في السينما فقط

عرف المخرج الشاب محمد فاضل كواحد من أفضل مخرجي التلفزيون المصري.. وتميزت أعماله ليس فقط بتقديم مستواها من حيث توظيف إمكانيات وسيلة «الفديو».. وإنما أيضاً بحرصه على تقديم المشكلات الاجتماعية ذات الطابع المصري الخالص.. وبالأذات «القاهرة».. وفي عمله المشهور «القاهرة والناس» استطاع محمد فاضل أن يكسب جماهير عريضة من مشاهدي التلفزيون لعمل جاد ومن واقع حياتهم اليومية.. يختلف كثيراً عن مستوي كثير من الأعمال الهابطة والمفتعلة المعروفة باسم «دراما التلفزيون».. وفي ثلاثيته السينمائية التي أخرجها للتلفزيون أيضاً باسم «اثنين - واحد - صفر».. حاول محمد فاضل أن يقدم تصويره لبعض مشاكل العصر التي تلح على العالم كله.. من خلال قضايا مصرية.. لكن أسلوبه التجريبي الجريء على مستوى السيناريو والإخراج أعطى لهذا العمل قيمة شكلية أو تقنية أكثر منها موضوعية.. وكان درساً لابد أن محمد فاضل استوعبه جيداً باعتباره فناناً ذكياً يطور نفسه باستمرار من خلال تجاربه الدائمة..

وها هو محمد فاضل يؤكد استيعابه لهذا الدرس في عمله السينمائي الأول «شقة في وسط البلد».. فهو يعود إلى نفس الموضوعات الاجتماعية التي تواجها في واقعنا اليومي.. ويصوغ ذلك أيضاً بالأسلوب الفني الوحيد المناسب لها.. وهو أكثر الأساليب بساطة ووضوحاً بالنسبة لمشاهد يجب أن يدفعه الفن لاكتشاف واقعه.. ولكن محمد فاضل ومعه كاتب السيناريو مصطفى كامل الذي شاركه العمل كثيراً.. يقتحمان الواقع المصري هذه المرة بجرأة وتحديد أكثر.. حيث يناقشان قضية من أكثر قضايانا الاجتماعية إلحاحاً.. هي أزمة المساكن التي أصبحت تناقش على كل المستويات لأنها تزداد خطورة وشراسة يوماً بعد يوم نون أن يبدو أحد قادراً على



شقة في وسط البلد اخراج محمد فاضل - ١٩٧٧

حلقها.. وقد تكون مشكلة الإسكان في مصر اليوم هي مجرد عنوان يومي أو «نكتة» في الصحف.. أو مناقشة تثار مرة كل سنة في مجلس الشعب ثم يسكت الجميع عنها إلى أن بلغت أقصى حالات التفاقم.. وإلى أن اعتاد الناس على الاستسلام لها تحت وهم استحالة حلها.. بينما هي ممكنة الحل وبسهولة شديدة حتى في ذروة تفاقمها الحالي لو أننا فقط غلبنا صالح ملايين المستأجرين العاديين - وبالذات الشباب الذين يريدون أن يبدأوا حياة جديدة - على صالح الملاك وراغبي الشراء السريع من أي سبيل.. وهذا الجوهر الاجتماعي البسيط والصحيح هو بالضبط ما يطرحه محمد فاضل في فيلمه الأول.. ثم هو يملك القدرة على أن يحول المشكلات التي نتصور أنها تصلح فقط «مانشيتات» في الصحف.. إلى عمل فني جيد.. ويرجع ذلك إلى الصياغة الذكية والصادقة والمشوقة للسيناريو ثم مستوى المخرج المتمكن في تحويل هذه الرؤية الاجتماعية إلى رؤية سينمائية.. تحتفظ بكل حرارة المشكلة وشراستها دون أن تفقد أيا من عناصر الجاذبية الفنية بالمنطق الذي فرضته السينما المصرية على جمهورها.. ولكن دون كثير من التنازل أو الابتذال..

إن مشكلة الإسكان الضخمة تتحول في هذا الفيلم إلى التجارب الواقعية المريرة

- بل والمساوية - ثلاثة «أزواج» من الشباب المصرى العادى جداً.. ثلاثة شبان فى بداية حياتهم العملية والعاطفية يريدون أن يحصلوا على حقهم فى الحب والعمل والاستقرار مقابل أدائهم لكل واجباتهم التى يطالبهم بها المجتمع.. ولكن مشكلة كهذه اكتسبت نوعاً من «البلادة» عند مرور الناس عليها مروراً عابراً فى أعمدة الصحف.. قد تصبح عائقاً حقيقياً مستحيلاً أمام بناء هؤلاء الشبان لحياتهم.. وتخلق بالتالى مشاكل ومأسى وانحرافات اجتماعية لا حد لها..

إن الفنان الشاب محمود ياسين الذى يريد الانتهاء من صنع أحد تماثيله ليتقدم به إلى إحدى المسابقات التى يتوقف عليها طموحه الفنى.. يبحث عن مكان للعمل هو وزميلته زيزى البدرأوى التى تربطه بها علاقة حب تنمو خلال الفيلم إلى أن تنتهى بمشروع زواج.. بينما المهندس الشاب نور الشريف الذى يعمل فى مشروع «القاهرة الكبرى» - لاحظ المفارقة الساخرة! يفشل فى العثور على شقة يسكن فيها بعد أن تزوج حديثاً من ميرفت أمين بدلاً من أن يختلس منها القبلات فى الأسانسير كقمة مأساوية لمصادرة الرغبات المشروعة.. وتتبع من هذه المفارقة مفارقة أخرى أشد غرابة ونابعة أيضاً من تقاليدنا الاجتماعية.. وهى أن والد العريس بفكره التقليدى.. لا يعترف بشرعية الزواج إلا إذا عثر الزوج على مسكن مستقل يصبح من حقه أن ينفرد فيه بزوجه.. ولكنه قبل هذا لا يسمح بقيام أى علاقة بين الزوجين الشابين.. ويحول حياتهما من جانبه هو أيضاً إلى جحيم!

أما الشاب الثالث صلاح السعدنى الذى يعمل كشافاً فى مؤسسة الكهرباء ليستعين على إكمال دراسته الجامعية.. فإن حياته هو أيضاً تتحول إلى ظلام.. إن مشكلته الملحة هى أن يجد مكاناً ينفرد فيه بخطيبته المدرسة شهيرة التى تسكن فى أحد بيوت المغتربات المزدحمة.. وتكون مشكلتها اليومية والإنسانية هى مجرد رغبتها فى أن تدخل الحمام!

وبعد أن يستعرض الفيلم هذه المشكلات الثلاث المشتركة.. ويؤكد على استحالة عثر الشبان الستة على شقة فى ظل التصعيد المتعمد والمستمر فى تجارة المساكن.. يضع أمام أبطاله الحل الوحيد الممكن.. وهو أن يشتركوا جميعاً فى استئجار شقة مفروشة يتبادلون الانفراد بها واحداً وراء الآخر.. ومن هذا الموقف المعقد تتبع مواقف متشابهة تتبع منها الكوميديا أيضاً.. مثل كل مأساة.. لكى ينتهى الفيلم نهاية فاجعة حين يتمكن البواب أيضاً من الإسهام بدوره فى تعقيد أزمة المساكن بما

يؤدي إلى استصدار حكم قضائي بطردهم من الشقة.. وهنا تتوقف الكوميديا تماماً لتعود إلي جوهرها المأسوي.. حين يلقي محمود ياسين ويزي البدراوي ديلة الخطوبة في صحراء الهرم إعلاناً لاستحالة الزواج.. وإيحاء في نفس الوقت باستحالة استمرار العلاقتين الآخرين..!

وهنا يقول الفيلم كلمته البليغة الحادة: أن أزمة المساكن ليست مجرد نكتة.. وأنها لا تهدد فقط بتخريب العلاقات الحالية بين البشر.. وإنما بإيقاف أية علاقات أخرى في المستقبل.. كما تحكم بالموت على طموح آلاف الشباب في استكمال حياتهم العاطفية والعائلية..

وهكذا يوظف محمد فاضل السينما توظيفها الوحيد الصحيح والمطلوب في هذه المرحلة بالذات من حياتنا التي نعترف فيها جميعاً بأزمتنا الاقتصادية والاجتماعية وفي إطار سينمائي لا يتخلى فيه عن المضمون الاجتماعي لحساب المغريات التجارية.. وإن كان الفيلم لا يخلو تماماً من هذه المغريات.. حين يفتعل بعض المشاهد الكوميدية الباردة «مشهد عيد الميلاد» وبعض المشاهد الجنسية وافتعال مشهد رقصة بلدي عادية لجرد أن شخصية الراقصة نفسها تلعب دوراً هاماً في تأكيد بعض جوانب الأزمة.. من حيث علاقتها بأحد كبار الملاك الذي يتحكم بشكل غير مباشر في مصير الشباب.. وإن كان الفيلم قد بالغ في تصعيد علاقة محمود ياسين بهذه الراقصة إلى حد الإذلال غير المقتنع..

يحقق محمد فاضل مستواه المعروف في الاستخدام السليم والبسيط لأدواته السينمائية بلا أي استعراض لقدراته في فيلمه الأول.. فيقدم مستويات جيدة للتصوير «عبد المنعم بهنسي» والمونتاج «كمال أبو العلا» والديكور «نهاد بهجت» والموسيقى «جمال سلامة».. فضلاً عن الأداء الجيد لكل ممثلي الفيلم.. إن الفيلم هو نموذج للسينما الجيدة المطلوبة الآن ودون أي رضوخ للشروط التجارية التي تحكم السينما المصرية الآن.. وهو بداية قوية ومشرفة لمخرج جديد - قديم تكسبه السينما المصرية ويمكن أن يضيف لها الكثير لو استمر في نفس الخط ودعمه أكثر.. فقط لو تركوه يعمل مرة أخرى.. ويشروطه هو!..

٣ أفلام مصرية فى مهرجان القاهرة

اشتركت مصر فى المسابقة الرسمية لمهرجانها السينمائى الدولى الثانى بثلاثة أفلام.. كانت هى كل الأفلام المصرية تقريباً فى المهرجان المصرى.. بعد إلغاء «بانوراما السينما المصرية» التى كان مفروضاً أن تقام على هامش المهرجان فى سينما رمسيس بمناسبة مرور خمسين سنة على السينما المصرية.. والتى كان مفروضاً أن تقدم نماذج من هذه السينما فى مختلف مراحلها.. فلم يعرض إلا فيلمان لنجيب الريحانى وفيلمان جديان هما «الأقمر» لهشام أبو النصر و«رحلة داخل امرأة» لأشرف فهمى.. وحلت أفلام أجنبية من المهرجان محل «البانوراما المصرية»..

وإحدى مهام المهرجانات الدولية ليس فقط تقديم السينما العالمية لجمهور البلد الذى يقيم المهرجان وإنما أيضاً وينفس القدر من الأهمية .. تقديم سينما البلد نفسه للعالم .. من خلال الضيوف والنقاد والصحفيين الذين يتابعون المهرجان .. وفى مهرجان «كان» الأخير فى مايو الماضى شاهدنا عدة نماذج جيدة من السينما الفرنسية فى كل مراحلها من خلال عرض خاص للأفلام الفرنسية.. وعرض آخر لأفلام فرنسية أخرى نظمتها هيئة «يونيفرانس».. وكنت أتصور أن نحرص على إقامة «بانوراما السينما المصرية» لتعرض خلالها لضيوفنا وجمهورنا معاً أهم الأفلام المصرية القديمة والجديدة التى تمثل أهم الاتجاهات والمدارس فى تاريخنا السينمائى.. إن لم يكن بمناسبة مهرجاننا الدولى الثانى.. فعلى الأقل بمناسبة احتفالنا بمرور خمسين سنة - نصف قرن - من عمر سينمانا القومية..!

ومن هنا لا أستطيع أن أتصور كيف يكون كل حجم السينما المصرية فى مهرجان دولى يقام فى مصر هو ثلاثة أفلام اشتركت فى المسابقة.. ثم فيلمين

قديمين وفيلمين خارج المسابقة.. فهو حجم ضئيل جدا لا يعنى شيئا.. ولا يعكس شيئا عن السينما المصرية لأى صيف أو ناقد يريد أن يعرف شيئا عن السينما المصرية..

ومع ذلك فلا أظن أحدا يوافق على أن نشترك فى المسابقة الرسمية للمهرجان بثلاثة أفلام.. فهذا رقم كبير جدا بالنسبة لمستوى أفلامنا.. وفى العام الماضى كنا عقاء جدا عندما اشتركنا بفيلم واحد هو «المنقبون».. صحيح أننا الدولة المضيفة ولكن هذا لا يمنحنا الحق فى الاشتراك بثلاثة أفلام من ١٤ فيلما - أو ربما أقل- هى كل ما تبقى فى المسابقة بعد استبعاد الأفلام التى لا تنطبق عليها شروط اللائحة - أى أننا اقمنا مهرجانا دوليا لى يكون حجم أفلامنا فى مسابقته ثلث أفلام العالم كله وليست المسألة رغم ذلك مجرد مسألة عددية. فالسينما التى تجد افلامها المنتجة فى عام واحد ثلاثة أفلام تصلح للاشتراك فى مهرجان دولى.. لا بد أن تكون سينما رائعة جدا.. ومتقائلة جدا.. أو على الأقل معجبة بنفسها إلى أقصى حد!

وهى ثقة لا حد لها.. لا بد أن يحسد عليها أولئك الذين اختاروا هذه الافلام الثلاثة لتمثلنا فى مهرجان القاهرة.. وليست أعرف من هم بالتحديد.. ولكنى أود أن أعرف على أى أساس اختاروا هذه الأفلام؟ وما الذى اعجبهم فيها؟ ولماذا لم يكتفوا بفيلم واحد.. لو كان هناك فيلم واحد أصلاً يصلح لتمثيلنا فى أى مهرجان.. أم أن المسألة «فى بيتها.. واحنا حرين بقى فى مهرجاننا»؟

«أفواه وأرانب»

فى برنامج «زوم» الذى أذاعة التلفزيون مساء الخميس ٦ أكتوبر والذى تم تسجيله فى نفس حفل توزيع جوائز المهرجان.. قالت السيدة فانت حمامة الفائزة بجائزة أحسن ممثلة عن فيلم «أفواه وأرانب» إنها عندما قبلت تمثيل هذا المسلسل الإذاعى الشهير الذى أذيع فى رمضان العام الماضى.. لم يكن مكتوبا سوى عشر حلقات من نص المسلسل.. ولكنها وافقت لان الفكرة أعجبتها.. وواضح أن السيدة فانت حمامة لم تظن إلى ما يحمله اعترافها هذا من تأكيد بأنه لم تكن هناك فكرة أصلا.. فكيف يمكن أن توافق على فكرة مسلسل من ثلاثين حلقة لم يكن مكتوبا منها سوى عشر حلقات؟.. بل إن فانت حمامة تقول بالحرف الواحد فى نفس البرنامج: «أما عرضوا على الحلقات قلت لهم يعنى ايه أفواه وأرانب؟»

وتم تسجيل الحلقات العشر وبدأ الناس يلتفون كالعادة حول مسلسل تمثله فاتن حمامة.. التي تضيف بالحرف الواحد أيضاً: «ماكنتش موافقة على الخط اللي ماشيين فيه.. لكن ماكنتش أقدر أراجع لأن الناس كانت خلاص بتتابع المسلسل».. وليس أدل على قيمة مسلسل إذاعى من هذا الحديث لبطلته نفسها.. ومع ذلك فلست هنا فى مجال مناقشة المسلسل الذى لم أتابعه لأن ما يعنينى هنا هو العمل السينمائى المخوذ عنه.. وهنأتذكر تساؤل فاتن حمامة: «يعنى إيه أفواه وأرانب؟» فى الفيلم يوحى هذا العنوان بأننا أمام معالجة سينمائية لمشكلة من أخطر مشاكل مصر.. وهى التضخم الرهيب فى المواليد.. وفى الدقائق العشر الأولى الجيدة بالفعل نتعرف على فاتن حمامة الفلاحة العادية جداً التى تعمل فى أحد المصانع والتى تعيش مع أختها رجاء حسين وزوجها الموظف الفقير فى السكة الحديدية فريد شوقى وأبنائهما العشرة أو أكثر.. حيث ينجح المخرج بركات ومصمم الديكور نهاد بهجت فى إعطائنا جواً واقعياً مشحوناً شديد الصدق والخشونة لبيت ريفى مصرى مزدحم بالفقر والاطفال والأفواه الجائعة.. وهى أفضل عشر دقائق فى الفيلم وتنبؤ مختلفة تماماً عن كل الصور الملونة الزائفة التى تقدمها لنا السينما المصرية.. ويبدو جو الفيلم صادقاً وواقعياً تماماً ونحن نعيش مشكلة هذه الأسرة المصرية الفقيرة والاب الذى لا يفيق من الخمر كنوع من الهرب.. وتتفرغ فاتن حمامة وفريد شوقى ورجاء حسين الأم لجيش من الأطفال التى لا تكف عن العراك مع الأب السكير من أجل طعام الأطفال.. وحتى على الشريف تاجر الفراخ الثرى الذى يتصور أنه يستطيع أن يشتري أى زوجة بفلوسه.. ويأخذنا الفيلم إلى ذروته الحقيقة الوحيدة حين تضطر هذه الأسرة الفقيرة لعقد صفقة «زواج مغشوش» يبيعون فيها ابنتهم للتاجر الثرى.. وتذكر الأفلام الإيطالية الواقعية بشكل أو بآخر ونقول لأنفسنا:

— والله لغاية كده كويس أوى!

ولكن يبدو إن طاقة أى فيلم مصرى وقدرته على المقاومة هى عشر دقائق فقط.. فحتى لحظة هروب فاتن حمامة من هذا الزواج يبدو كل شىء معقولاً.. لكى يتحول الفيلم بعدها إلى شىء آخر تماماً.. ويبدأ عدد من القصص والحواديت الخرافية التى لا يمكن تصديقها.. والتى ليست لها أى علاقة بالأفواه أو الأرانب.. وهنا نذكر مرة أخرى كلمات فاتن حمامة: «ماكنتش موافقة على الخط اللي ماشيين فيه.. لكن ما كنتش أقدر أراجع»..

وإذا كان الخط الذى «مشى فيه» الفيلم هو نفس خط المسلسل.. خاصة أن سمير عبد العظيم هو نفسه كاتب السيناريو والحوار فى العملين.. فإنه يلوى عنق الأحداث بلا أى منطق وبقصى قدر من الصدفة والافتعال.. لكى يصل بالرواية إلى هدف حدده من قبل.. وأقسم إيماناً مغلفة على ضرورة تنفيذه.. وهو أن يخرج بنا إلى القصة الميلودرامية المستهلكة عن زواج السيد من الخادمة.. رغم أنف أى واقع أو دراما أو منطق..

الفتاة الفلاحة الفقيرة الجاهلة تهرب من القرية لتعمل فى مزرعة يملكها الثرى الأمثل محمود بيه.. ويسومها ملاحظ المزرعة حسن مصطفى كل أنواع العذاب والمهانة.. ولكن «البيه» صاحب المزرعة محمود ياسين يعثر عليها بالصدفة وهى تبكى فيعيدها إلى العمل.. وهنا تبدأ أكبر قصة خيالية فى التاريخ.. حتى ليخيل إليك أن فاتن حمامة كتبت السيناريو بنفسها.. وفصلت كل لقطة وكل جملة حوار من أجل تأكيد صورة النجمة المحبوبة المثالية التى تصب كل الأحداث والشخصيات لحسابها هى..

«البيه» الثرى يصاب بالصدفة فى حادث.. تترك الفلاحة الفقيرة عملها فى جنى العنب لا أحد يدري كيف لتصعد إلى غرفته وتسهر إلى جوار فراشه حتى الصباح لتكتشف أنها تجيد أيضاً أعمال التمريض.. وحتى الطبيب المعالج يكلفها برعاية البيه المصاب.. ويسكت حسن مصطفى رئيس العمال تماماً.. وعندما يشفى محمود ياسين يعجب جداً بهذه الفتاة «حيث أنه لابد أن يتزوجها فى نهاية الفيلم ولو انطبقت السماء على الأرض» فينقلها للعمل فى البيت.. ليس كخادمة كما قد تتصور.. فالبية ينفى هذه «التهمة» تماماً طوال الفيلم ولكن «كست هانم» بالطبع.. ثم يبدأ فى الإعجاب بطبيخها.. ثم بها شخصياً.. إلى حد تكليفها أيضاً بإدارة شئون المزرعة والبيع والشراء.. وهنا نكتشف أنها مدير أعمال عبقري أيضاً درست الاقتصاد والمحاسبة والاختزال وعلم الفضاء فى أكسفورد.. وتحت ستار «الذكاء الفطرى» تتحول هذه «الطفلة المعجزة» إلى أسطورة.. وتتحول مزرعة الفواكه إلى مزرعة دواجن أيضاً «حسب الموضة» وينهال الخير على البيه الذى يصبحها إلى بيته فى القاهرة.. ليس كخادمة لا سمح الله ولكن كشئء آخر يدبر له المخرج كاتب السيناريو..

ويريد الفيلم بعد ذلك أن يقتعنا بأن شاباً يمثل هذا التركيب الاجتماعى يمكن أن



أهواه وارتيب- إخراج بهركات - ١٩٧٧

يرفض خطيبته الجميلة من أجل هذه الخادمة الريفية.. إنه يحدث خطيبته طول الوقت عن هذه الخادمة المعجزة حتى وهو يراقصها في ملهى ليلي.. وهي مسألة لا «تخيظ» أى خطيبة تحترم نفسها فقط.. وإنما أى مشاهد يحترم عقله أيضاً.. ولذلك كان المفروض أن نتعاطف مع الخطيبة وهي ترفض هذا الوضع.. لولا أن الفيلم يريدنا أن نتعاطف مع الخادمة الريفية.. لأنها فائن حمامة.. ولا بد أن تتزوج محمود ياسين!..

دون أى تبرير لعلاقة حب منطقية بين السيد وخادمته فإنه يرفض كل علاقاته العائلية والأرستقراطية و«يناضل» من أجل الزواج من خادمته.. لتبقى فقط مشكلة زواجها غير القانوني من تاجر الفراخ في القرية.. وهي مسألة تهدد بنسف الموضوع كله، ولكن يكفي لحلها أن يقوم «البيه» بزيارة سريعة للقرية لكي يتم التخلص من تاجر الفراخ بضربة سكين في كتفه ويعود الجميع سعداء بما فيهم ستات البيوت اللاتي يعجن جداً بهذا النوع من الحوادث العائلية الظرفية..

ما الذي يريد أن يقوله فيلم كهذا للناس.. في البداية يمكن أن يقول لهم: حددوا النسل.. ولكن ما الذي يقوله بعد ذلك؟..

في الفيلم جو جديد وتدفق وحيوية لا يمكن إنكارها خاصة في مشاهد القرية..

وإن كنت لا أفهم معنى هذه الأغنية التي استخدمها بركات مع العناوين ثم خلال الفيلم نفسه.. فما هو مبرر هذا الأسلوب الغنائي؟.. وكيف خرجت هذه الموسيقى الرديئة من قنان موهوب مثل جمال سلامة بحيث كانت «التيمة» الرئيسية لموسيقى الفيلم هي نفس أغنية «الليلة الليلة سهرتنا حلوة الليلة» القديمة لنجاح سلام.

أما التمثيل فبينما تتفوق فيه رجاء حسين وفريد شوقي وحسن مصطفى وعلى الشريف في أدوارهم الصغيرة، لا يبدو محمود ياسين في أحسن حالاته إذ يؤدي دوراً باهتاً بلا شخصية.. أما فاتن حمامة فإن فوزها بجائزة أحسن ممثلة يثير - في تقديري الشخصي على الأقل - تساؤلاً حول أدائها الزاقق الملىء بالصراخ والتشنج والشتائم.. صحيح أن هذا ما تفترضه الشخصية التي تلعبها.. ولكنها تعرف بلا شك أن «التمثيل» لم يعد هذا الأداء «الخارجي» الزاقق بقدر ما هو تعبير عميق عن مشاعر داخلية.. وكنت أتصور أن لجنة التحكيم تعرف هذا أيضاً!

«وثائهم الشيطان»

لا يدري أحد من هم هؤلاء الذين ثائهم الشيطان.. ولا ما هي علاقة هذا العنوان بمعالجة عصرية لمأساة «هاملت».. هذا إذا كان هناك مبرر أصلاً لكي يخرج مخرج كبير مثل كمال الشيخ فيلماً عن هاملت مصرى (محمود ياسين) بلا أى مشكلة يرى إنه يحمل عقدة من طفولته عندما اكتشف أن أمه تخون أباه.. فتقمصته شخصية هاملت الذى يلعب دوره على المسرح والذي واجه نفس المشكلة في مسرحية شكسبير.. فحاول أن يقتل الممثلة التى تلعب دور أمه في المسرحية (إيلي طاهر) ففصلوه من الفرقة.. ثم عندما هربت إليه الفتاة التي يحبها (ميرفت أمين) فى البيت الرفي المهجور الذى لجأ إليه لكي يتزوجها فى الصباح رغم معارضة أبيها.. ينقض عليها بلا أى سبب محاولاً اغتصابها أو قتلها لا أحد يدري بالضبط.. مع أن هذه الفتاة هي المعادل لأوفيليا كما قدمها الفيلم.. وهاملت لم يحاول أبداً أن يمد يده بالاذى إلى أوفيليا إنما كان يهينها فقط بالكلمات.. ولكن من الأفضل أن نتناسى تماماً هاملت وشكسبير ونحن نحاول أن نفهم هذا الفيلم.. الذى يتخطى بين الدراما النفسية والأسلوب البوليسى وبلا أى هدف واضح أو مشكلة محددة.. ممثل مسرحى مريض نفسياً أو عقلياً يحمل عقدة من طفولته ويتهم بجريمة قتل وهمية.. ويتم علاجه بالأسلوب السحري المدهش الذى تعالج به السينما المصرية كل عقدها.. وهو أن

يبوح المريض بكل أسرارهِ وعقدهِ على شريط تسجيل يديره طبيب نفسى.. فيتم شفاؤه بمجرد دوران الشريط ويعود إلى المسرح ليلعب «هاملت» بنجاح كبير جداً.. ويوافق الأب المعارض على زواجه من ابنته!

و يتم كل ذلك من خلال سيناريو مفكك شديد التعقيد بين الماضى والحاضر.. وبإيقاع بطيء قاتل لأن شيئاً لا يحدث على الشاشة حيث لا موضوع ولا مشكلة حقيقية.. وإنما شخصيات مفتعلة من عالم آخر.. وجو بوليسى غريب وغامض إلى حد أن يصنع ديكور نهاد بهجت قصراً ريفياً إنجليزياً غريباً.. ويستخدم كمال الشيخ تأثيرات الأفلام البوليسية التقليدية.. وما أن هاملت دانمركى فى المظر أيضاً ينهمر طول الوقت حتى فى الريف المصرى.. ويكون أكثر ما يدهشنا هو تراجع كمال الشيخ كواحد من أفضل مخرجينا حتى عن مستواه التكنيكى هو نفسه.. ليس فقط لمجرد قبوله موضوعاً مهلهلاً كهذا.. وإنما لتراجع مستوى الإخراج نفسه إلى حد تقديم مشهد لا يتوقعه أحد من كمال الشيخ.. عندما ينحنى محمود ياسين لتحية جمهور المسرح الخالى فنسمع تصفيق الجمهور الوهمى فى مشهد وهمى لم تكن ننتظره من مخرج «على من نطلق الرصاص» وعشرات غيره من أفضل أفلامنا.

«قطة على النار»

أفضل الأفلام الثلاثة على كل المستويات والوحيد منها الذى له علاقة بشكل أو بآخر بمستويات السينما العالمية.. ولكن بون أى تضخيم لهذه المسألة أو إساءة فهمها.. فلست أقصد بالتأكيد أن الموضوع عالى لمجرد إنه مأخوذ من مسرحية تنيسى وليامز الشهيرة ولا أن الإخراج عالى.. ولكن مستوى كل عناصر هذا الفيلم جيد ويدعو للاحترام..

وقد يثور اعتراض ضرورى حول جدوى نقل مسرحية لتنيسى وليامز الذى يعبر عن علاقات اجتماعية محددة فى عائلات متأكلة وفى ولايات الجنوب الأمريكى بالذات.. ولكن إذا كان قدر السينما المصرية أن تستعير قضايا الأدب الأمريكى والأدب الروسى وأى أدب آخر وكأن الأدب المصرى والواقع المصرى قد أجدب تماماً.. فإنه لا يبقى أمامنا إلا مناقشة المستوى الفنى لهذه الأفلام «المستعارة».. وهنا نعترف بأن سيناريو «قطة على النار» كان جيد البناء محكم الصنعة.. حاول

أن يحتفظ للعمل بكثافته وأبعاده النفسية والدرامية بلا أى ابتذال.. وحتى تحويله لاعب الرجبي فى المسرحية والفيلم الأمريكى إلى لاعب كرة قدم يبدو منطقياً.. وإن كان اختيار الفيلم للنادى الأهلى بالذات ليكسب جمهوره.. قد يتحول إلى سلاح ضده من حيث لا يقصد.. فجمهور الأهلى سيغضب بالتأكيد من العلاقات الغريبة التى يفترض الفيلم أنها تحدث بين لاعبين يرتدون الفانلة الحمراء.. وأنا نفسى غاضب من هذه الحكاية لأنى أهلاوى.. وأتساءل: لماذا لا يدور الفيلم بين لاعبي الزمالك؟!

ولكن بعيداً عن هذه الملاحظة الكروية يصبح ضرورياً أن نحى الفنان الشاب نور الشريف على خطوته الثانية فى الإنتاج التى تبو جادة وأكثر عمقاً من فيلمه الأول «دائرة الإنتقام».. ثم على أدائه الجيد للشاب الممزق نفسياً بين علاقته غير المفهومة بزميله لاعب الكرة «الذى كان أسوأ شخصيات الفيلم أداء».. وحيث يشير كل ما فى الفيلم إلى أنها علاقة منحرفة.. ولكن البطل يؤكد فى النهاية أنها كانت علاقة بريئة.. وهنا يصبح ضرورياً أن نتساءل - بصرف النظر عن الأصل المسرحى - عن مبرر عزوف الزوج الشاب إذن عن العلاقة الطبيعية مع زوجته الجميلة التى تحبه وتثيره طول الوقت.. وهذه هى الثغرة الوحيدة فى السيناريو الجرىء الذى يعالج بعمق كامل العلاقات المتفسخة لأسرة ثرية تتنازعها أطماعها المادية فى ميراث الأب المحكوم عليه بالموت.. وإن كان السيناريو يقع أحياناً فى ذلك الاضطراب الغامض بين الحاضر والماضى من خلال «مرض الفلاشات» الذى أصيبت به السينما المصرية.. وإن كان أيضاً شفاء الشاب من عقده وعودته لعلاقته الطبيعية مع زوجته يتم بكل سحرى كالعادة غير مبرر بما يكفى!

فى فيلمه الثانى يؤكد المخرج الشاب سمير سيف قدراته الفنية وسيطرته الكاملة على أنواته بشكل أفضل من «دائرة الإنتقام» وأكثر عمقاً وتعقلاً.. وفى نوع من الموضوعات الصعبة الخالية من «الأكشن» الذى يحبه.. ولكن مازال تأثره بهذا المخرج أو ذاك واضحاً.. وهذا ليس مرفوضاً من مخرج جديد.. فمشهد البداية مثلاً يذكرنا بمشهد عيد ميلاد الجد الكبير فى فيلم فيسكونتى «الملعونون» الإيطالى.. وإلى حد ما بمشهد العرس فى بداية «الأب الرومى» الأمريكى.. كما أن تأثره بأفلام «الجنوب الأمريكى» يبدو واضحاً أيضاً فى هذا البيت الكبير الأبيض ومشاهد الصداق وجو الفيلم كله.. وبينما يتفوق تصوير مصطفى أمام ديكور نهج بهجت

كعنصرين من عناصر تحقيق الجو الدرامي المطلوب.. يهبط الإيقاع في بعض مناطق الفيلم إلى حدود الركود... وتلمع ليلى طاهر في دورها القصير كممثلة جيدة لا تجد مكانها الصحيح على شاشة السينما.. وتقدم بوسى أفضل أنوارها لولا بعض المبالغة في الجزء الشعبي من دورها.. بينما يلعب نور الشريف بامتياز كبير دوراً شديد الصعوبة والتعقيد.. وبهذا النوع من التعبير الداخلى الخافت عن مشاعر عميقة متوترة تكفى اللفتة العابرة الذكية لتجسيدها بلا أى تشنج زاعق.. إن هذا الفنان الشاب يسترد طريقه الصحيح بهدوء واثق ويستحق الاحترام والتحية لجرأته في هذا الفيلم ممثلاً ومنتجاً.. فهناك أشياء جيدة أيضاً في السينما المصرية!..

شياطين دوستوفسكى

فى فيلم حسام الدين مصطفى .. شياطين بلا سبب !

كنت أقول دائماً أن الافلام مستقلة تماماً عن الاصول الادبية أو المسرحية التى تقام عليها.. لان السينما وسيلة تعبير مستقلة فى ذاتها ولها لغتها الخاصة بمعنى أنه عندما تناقش فيلماً ماخوذاً عن «هاملت» شكسبير فان علينا ان نناقش مخرج الفيلم وأن ننسى شكسبير مؤقتاً.. ولكن دون أن يعطى المخرج لنفسه الحق فى ان يغير جوهر عمل شكسبير نفسه.. او ان يفسره تفسيراً خاصاً مرتبطاً بأفكاره هو الشخصية .. كأن يجعل هاملت مثلاً شخصية ايجابية فعالة لا أثر فيها للتردد.. فيفقد العمل أهم مقوماته الفنية والموضوعية ويصبح عملاً آخر لا علاقة له بشكسبير. ومن حق السينما بالطبع أن تتناول أصولها الادبية تناولاً جديداً مرتبطاً بطبيعة العمل السينمائى وضروراته.. بل وأن تحذف وتضيف وتقدم تفسيرات مختلفة للمصدر الذى تأخذ عنه.. ولكى فى حدود ما يسمح به جوهر العمل الاصلى وتركيبه الاساسى .

وتقودنا هذه المقدمة «السفسطائية» مباشرة إلى موضوعنا.. فعندما يتجه حسام الدين مصطفى فى افلامه الثلاثة الاخيرة «الاخوة الاعداء» و«سونيا والمجنون» و «الشياطين» إلى أعمال دوستوفسكى يكون هذا اتجاهاً جاداً وهاماً لا بد أن نرحب به على الأقل لكى يخرج حسام الدين مصطفى نفسه من دائرة الشياطين الثلاثة والحرامية الثلاثة وكل «الثلاثاء» الاخرى التى استهلكته واستهلكتنا معه لسنوات طويلة .

وفى الفيلمين السابقين من دوستوفسكى قدم حسام مصطفى مستوى لا بأس به

على الأقل من حيث اقدامه على تناول موضوعات جادة تقوم على أعمال هذا الروائي العظيم.. رغم كل التحديات التي تواجه مخرجا يجرؤ على تقديم دوستويفسكى فى السينما.. وفى فيلم «سونيا والمجنون» بالذات ساهم سيناريو الكاتب المسرحى القدير محمود دياب فى تقديم عمل جيد متميز فى حدود قدرات السينما المصرية.. وان كنا تفاضينا كثيرا عن مدى اقتراب أو ابتعاد الفيلمين عن دوستويفسكى.. فقد كانت هذه مسألة مثالية تماما وان لم تكن مضحكة..

ولكن عندما يبدو أن مخرجا ما ينوى الاستمرار أو «التفرغ» للدخول فى عالم روائى ما.. يصبح ضروريا أن نربط بين المخرج ومصدره.. حيث لا يعود ممكنا أن نتجاهل أن حسام الدين مصطفى يتناول دوستويفسكى بالذات .

يقوم الفيلم الثالث «الشياطين» على رواية دوستويفسكى بنفس الاسم الذى يترجمه البعض «المسوسون» أو «الملبوسون» أى الذين مستهم أو «ركبتهم» الشياطين.. كما يترجمه البعض «المجانين».. لان أبطالها مجموعة من الشبان يعانون على المستوى العقلى الخارجى من نوع من القلق والتوتر والتمزق تجعل سلوكهم «جنونيا» عند التفسير الظاهرى.. بينما ترتبط كل تصرفاتهم فى عمق عمل دوستويفسكى الحقيقى.. بكل الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية فى روسيا القيصرية عام ١٨٧٠. فدوستويفسكى لم يقدم ابدا أى «شياطين» أو «مجانين» فى فراغ.. ولجرد انهم «شياطين كده وخلص» يمكن أن يقدموا على تصرفات غريبة تعطى لحسام الدين مصطفى المادة السينمائية التى يجب أن يقدمها فى افلامه !.

ولكى نفهم سلوك هذه الشخصيات الاربع التى يقوم عليها فيلم حسام الدين مصطفى فلا بد أن نفهمهم كما قدمهم دوستويفسكى.. فليس أى أحد حرا فى تناول أية شخصيات فى أى عمل كبير لاي روائى .

«فى فترة كتابة القصة كانت الاضطرابات قد اجتاحت روسيا القيصرية.. وخافت زوجة دوستويفسكى أن يقضوا على شقيقها الطالب بالمعاهد العليا.. فأستدعاه دوستويفسكى ليقم معهما فى المانيا - دريسدن - حتى ينجلي الموقف.. ومن هذا الطالب سمع أخبار التمزق الفكرى والسياسى والانحلال الذى يعانى منه الشباب المثقف فى روسيا.. الشباب الذى لا يؤمن بشئ.. أى شئ» من أى نوع» ..

فالرواية أذن تعالج تمزق الشباب فى بلد معين وفى ظروف تاريخية معينة.. وحالات «التمزق والانحلال» التى يعانون منها ناتجة عن هذه الظروف.. وهى التى

دفعتهم إلى الانضمام للجمعيات الارهابية التي انتشرت فى روسيا فى هذه الفترة..
والتي كانت فى تصورهم هى نوع «العمل» الفوضوى الوحيد الممكن لمواجهة روسيا
القيصرية ولواجهة ازماتهم الفكرية والروحية الخاصة.. ففى «الشياطين» يركز
دوستوفسكى مثلا على مشكلة التمزق بين الإلحاد واليقين الدينى التى لم تكن تعانى
منها شخصيات دوستيفسكى فى معظم رواياته فقط بل ودوستوفسكى نفسه .

ولكن هذا الروائى العظيم -بل و«المخيف»- يدين شخصياته فى «الشياطين» بقدر
ما يحبها ويتعاطف معها لأنها تعبر عنه وعن تمزقه الشخصى بين إيمانه بالأفكار
الثورية المبكرة وحلمه بمجتمع جديد وبين خوفه من القيصر وتملقه له.. ولذلك فهو
يرفض بحسم الاتجاهات الفوضوية والعدمية التى دفعت الشباب الروسى المثقف إلى
تكوين جمعيات ارهابية متطرفة يعلنون بها سخطهم على المجتمع بأكثر الاساليب
عدوانية ومراقة .

وظاهرة لجوء الشباب المثقف إلى النشاط الارهابى ظاهرة تاريخية تتكرر فى كل
الشعوب فى فترات القلق والتوتر أو فترات التحول الهامة.. فى روسيا القيصرية مثلا
فى ذلك الوقت.. «تم تحرير العبيد وانطلق تطور الرأسمالية داخل المجتمع الاقطاعى
القديم واتسعت الطبقة البورجوازية وانتشر التعليم العالى.. وفى نفس الوقت
انتشرت الفردية والانتهازية وتعرض المجتمع للتدهور الاخلاقى.. والمعروف دائما ان
فترات الانتقال بين القديم والجديد فترات شاذة تنقسم بالاختلاط والتمزق
والانحراف.. يحتاج المجتمع بعدها إلى فترة استقرار ونقاها تتضح فيها قيمة
تقدمه».

ورغم هذه الصفات المشتركة التى تجمع بين هذه الفترة من تاريخ أى بلد واى بلد
آخر.. الا أن طابع الظاهرة لابد أن يختلف فى ربود فعله من بلد إلى بلد حسب
ظروفها الاجتماعية الخاصة.. ودوستوفسكى نفسه يؤكد على الطابع «الروسى»
لشخصيات هذه الرواية حين يقول: «الليبرالية المتطرفة والليبرالى المنطرف.. أى
الليبرالى الذى ليس له أى هدف محدد.. لا يمكن أن يظهر الا فى روسيا !» .

وهذا ما لم يدركه محمود دياب كاتب سيناريو هذا الفيلم وحسام مصطفى
مخرجه.. فقد نقلنا من رواية دوستوفسكى بعض الملامح «الخارجية» لشخصيات
الشبان الاربعة «المهوسين» أو «المسوسين» أو الذين «ركبتهم الشياطين» ..
وهى شياطين مفهومة تماما فى الرواية بعد تلك المقدمة الطويلة السابقة عن

ظروف روسيا القيصرية وقت كتابة الرواية ١٨٧٠.. ولكنها شياطين غير مفهومة في هذا الفيلم أو بمعنى أكثر دقة شياطين بلا سبب .

من السهل جدا ان يقول الفيلم منذ الدقيقة الاولى أنه نقل الاحداث والشخصيات إلى مصر عام ١٩٤٨.. ولكن لكي يكون هذا مجرد تحديد للتاريخ والجغرافيا سرعان ما ننساه بعد لحظة واحدة لنحس أننا نشهد قصة تحدث في أى بلد وفى أى زمن .. صحيح أن هناك اشارات للقصر والملك وعائلة محمد على والطبقة الارستقراطية المتأكلة التي يواجهها مجموعة من الشباب يقنابلهم الهوجاء ورصاصاتهم الطائشة.. ولكن كل ما يحدث حول هذا يمكن أن ينطبق على عائلة «البوريون» بقدر ما ينطبق على عائلة محمد على.. ويمكن أن يحدث في مصر بقدر ما يحدث في ألمانيا قبل ظهور هتلر.. وباختصار شديد فقد كنت مصر ١٩٤٨ غائبة تماما بكل ظروفها السياسية والاجتماعية والفكرية في هذه الفترة القلقة .

والغريب أن أى قراءة سريعة لظروف مصر ٤٨ كانت تعطى لصانعي الفيلم مادة هائلة لاستخراج «الجو العام» المشابه تماما للجو الذي عاش فيه «شياطين» دوستويفسكى.. بحيث نفهم لماذا تحول ابطال حسام الدين مصطفى إلى «شياطين» هم ايضا ..

لقد كانت مصر تمر «بفترة انتقال» هامة جدا.. وبنون اعطاء أى دروس في التاريخ الذى عاشه حسام مصطفى بنفسه.. فقد شهدت مصر عام ١٩٤٨ ببساطة أول حرب من سلسلة حروبها مع اسرائيل.. وشهدت في نفس الوقت حركة سخط وطنية عارمة ضد القصر والاقطاع والاحتلال البريطانى.. وحركة نشطة أخرى من أجل التغيير الاجتماعى شملت عددا من التنظيمات السرية والعننية من «الضباط الاحرار» والوفد إلى مصر الفتاة.. ومن الاخوان إلى الشيوعيين.. ومن اقصى اليمين إلى اقصى اليسار.. ومن اقصى الحركات الديمقراطية المستتيرة إلى اقصى الحركات الفاشية التي افرزت جمعيات ارهابية وفوضوية مشابهة تماما لتلك الجمعية الغامضة التي قدمها الفيلم ..

وكانت هناك فرصة ان نعرف شيئا عن هذه الجمعية.. لماذا تشكلت وما هي أهدافها ولماذا انضم اليها هؤلاء الشبان الاربعة رغم انتماءاتهم إلى الطبقة المختلفة التي تجمع بين ابن العائلة الارستقراطية نور الشريف الذى ينحدر من أسرة محمد على نفسها كما تضم مثقفا فقيرا مثل مجدى وهبه.. وصعلوكا ليس حتى مثقفا ولا

نعرف عنه شيئاً على الإطلاق مثل محبى اسماعيل.. تماماً مثل محمود عبد العزيز الذى لا نعرف عنه شيئاً أيضاً سوى أنه يريد الانتحار .

إن السخط أو التمرد أو الغضب لا تكفى وحدها مبرراً يجمع هؤلاء الشبان تحت قيادة شاب خامس حسين فهمى الذى يبدو سقاجاً عادياً جداً أكثر منه ثائراً ذا هدف أو رسالة.. فالغضب لماذا ومن أجل ماذا ؟

نحن لا نسمع سوى كلمات سريعة عن القصر والاحتلال والعائلة المالكة الفاسدة.. ولا نرى سوى بعض الاغتيالات الفردية يصفى بها اعضاء الجمعية بعضهم البعض.. وقنبلة واحدة تنفجر فى مشهد ردى لم نفهم منه حتى من القاها على من ..

وهذه «الجمعية» التى يحاول الفيلم أن يصفى عليها الطابع «الوطنى» ليست سوى عصابة إجرامية عادية جداً.. فنحن لم نسمع اعضاءها أبداً يتحدثون عن مبادئهم أو أفكارهم.. ونحن نعرف أن هناك مطبعة يطبعون عليها المنشورات.. ولكننا لا نقرأ أبداً جملة واحدة من هذه المنشورات لنعرف ما الذى تدعو اليه.. وعنصر الرفض الوحيد لهذا الاسلوب الفوضوى هو مجدى وهبه الذى يحاول الخروج على الجمعية لاسباب انسانية بحتة تخصه وحده.. لمجرد أن مشاعره الرقيقة لم تحتل قتل زميل له فى المشهد الافتتاحى للفيلم.. ثم تجيء الادانة العملية الوحيدة لهذه الجمعية من محبى اسماعيل أكثر اعضاءها تخلفاً فكرياً.. والذى رأيناه طول الفيلم لا يفتح فمه الا «ليقرقز اللب».. ولكنه يتحول فى النهاية إلى عنصر الوعى الوحيد الذى يتساءل عما استفادته مصر من هذه القنابل والاغتيالات ..

ومن الواضح جداً أن حسام مصطفى فسر العمل كله لحسابه الخاص.. ولم يأخذ منه سوى هذه التصرفات العصبية والمجنونة لشخصياته ليصنع المشاهد التى تعجبه شخصياً.. كأن يشد نور الشريف مثلاً الباشا من أذنه.. وكأن «يفرد» كل الممثلين بلا استثناء انزعهم إلى آخرها وهم يشيرون لبعضهم بأصابع الاتهام.. كما كان أبطال الافلام الامريكى يصنعون فى الخمسينات .

ولكن الخطر الحقيقى ليس فقط أن هذا الفيلم يقدم هذه «الجمعية السرية» التى تعمل بدافع «وطنى» كعصابة إجرامية عادية بلا هدف.. فقد كانت مثل هذه الجمعيات موجودة بالفعل فى تاريخنا الوطنى.. ولكن أنه قدمها باعتبارها الجمعية الوحيدة الموجودة فى الساحة.. فى معزل عن كل الحركات الوطنية الاخرى.. وكأنه

يدين الحركة الوطنية - ولا أقول الثورية - فى مجموعها... ويقدم أعضائها كمجموعة من الارهابيين «المهاويس».. وليس هذا صحيحا على الاطلاق بالطبع ..
ان مشكلة هذا الفيلم هى نفس مشكلة الفيلم السابق «سونيا والمجنون» وهى غياب الناس تماما فانت لا ترى سوى أبطال الفيلم فقط يدورون طول الوقت فى الديكورات والقصور والحدائق نون أن تحس أن هذه الشخصيات تعيش فى بلد ما وفى ظروف ما ..

ولكن حسام مصطفى فيما يبدو أحس فى هذا الفيلم بحنين جارف إلى افلامه القديمة فحول «الشرطي» فى مشاهد كثيرة إلى «الشرطي».. فهو يعود مثلا إلى المستنقعات والبحيرات والقوارب بحجة أن محبى اسماعيل يعيش فى كوخ وسط البرارى.. ولكى تدور المعارك النهائية الحاسمة فى الفيلم فى هذا الجو الذى يحبه شخصيا ..

ثم هو يحول شخصية قائد هذه العصابة الارهابية بير فيركوفنسكى الذى «يمثل قمة الشر والدجل والانتهازية».. والذى استطاع تشكيل هذا التنظيم المزعوم بان أوهم عددا من الشباب بأنه يتبع تنظيما دوليا فاجتمعوا حوله على أساس هذا الادعاء.. وهو يكره كل الناس وخصوصا أباه.. وفى رايه أن الحل الوحيد للمشكلة الاجتماعية هو قطع ملايين الرؤس بلا مناقشات ولا نظريات.. قتل مائة مليون مثلا.. يحوله إلى حسين فهمى الذى يضع نظارة سوداء على عينيه وقبعة غريبة على رأسه ويرتدى عباءة سوداء من الخارج وحمراء من الداخل وكأنه أرسين لوبين بقود منظمة وطنية !
أما ستافروجين (نور الشريف) فهو «شاب وسيم قوى الجسم».. عمل ضابطا بالجيش.. وهو يصاب بحالات عصبية تشبه الصرع.. ويسقط أخيرا فى حياة الانحلال والفساد ويشترك فى تنظيم فوضوى ويجرى وراء النساء والخمر والاجتماعات الارهابية.. ويشنق نفسه بعد أن يفشل فى تخفيف انهياره العصبى».. ولكنه يتحول فى الفيلم إلى أمير أرسنقراطى أنيق يسخر من عائلته وطبقته ويريد الانتهاء منها بأن يشد أذن أحد باشواتها وبأن يتزوج فتاة فقيرة (نورا) تربت معه فى القصر «لا يدرى أحد كيف ولماذا» وبأن يسرق زوجة أحد زملائه (حياة قنديل) ليدير حياتها !!

ويلعب محمود عبد العزيز دور كيرلوف وهو «مهندس مثقف وعضو تنظيم فوضوى كان قد تأثر بأفكار ستافروجين ثم استكمل هذه الافكار ووصل بها إلى نظرية

الانتحار.. وتلخص نظريته في أن كل الاشياء تتساوى.. حتى القتل وعدم القتل.. وإن الوجود كله اكنوية والحياة الاخرى اكنوية».. ولكننا لا نعثر على شيء من هذا في شخصية تتحدث طول الوقت عن الانتحار كنكتة تثير ضحكات الصالة.. ولكنه لا ينتحر أبداً لمجرد أنه يشاهد مولد طفل.. ربما لان الفيلم أراد أن ينتهي نهاية «ايجابية» متفائلة أكثر من دوستوفسكي !.

ومن اللعب أن نحاول العثور على أى مفاتيح للشخصيات الاخرى تحمل أى عمق أو تحليل أو تبرير لسلوكها الذى تحول إلى مجرد تصرفات متشنجة وأذرع ممدودة فى الهواء بشكل كوميدى !.

ولقد أدنى الممثلون أنوارهم فى حدود هذا التفسير السطحي للشخصيات.. ولا أحد يمكن أن يلومهم على أى شيء.. وأن تفوق منهم حياة قنديل ومجدى وهبه ومحى اسماعيل بشكل خاص ..

أما حسام الدين مصطفى المخرج «والكاميرا مان» فى نفس الوقت فان مستواه يتراجع كثيراً حتى عن فيلميه السابقين «الاخوة الاعداء» و «سونيا والمجنون» وهو يعود فى هذا الفيلم ليصاب بعقدة «الزوم» من جديد.. واللقطات الطويلة والتكوينات الغريبة «للكادر».. حيث يتكرر كثيراً ظهور رأس هذه الشخصية أو تلك «مقطوعة» فى أسفل ركن الصورة وكل ما حولها فراغ... وحيث يعود إلى زوايا التصوير «الطفولية» التى توضع فيها الكاميرا تحت أقدام حسين فهمى ومحى اسماعيل وهما يدقان أحد الابواب.. وتحت وجه محمود عبد العزيز وهو مشغول جداً بالتفكير! أما ايقاع الفيلم طول ثلثيه الاولين فهو ايقاع بطئ بطئ إلى حد النوم وليس حتى الملل.. لان المخرج المنتج صمم على أن يجعل طول الفيلم يقترب من الثلاث ساعات.. وهى ساعات كلن يمكن احتمالها جدا لو رأينا خلالها شيئاً آخر غير ما رايناها بالفعل !..

فيلمان قديمان لحسن الإمام

الرقص.. والأيام العظيمة

فى هذا الشهر - بالتحديد فى ١٦ نوفمبر - يبلغ عمر السينما المصرية خمسين سنة .. أى نصف قرن كامل .. وهو عمر «مديد» بالفعل قد يدهش من يشاهد بعض النماذج المعروضة الآن من «أحدث» أفلامنا فيتصور أنها سينما ولدت بالأمس .. أو أنها سينما طفلة أو مراهقة على أحسن الفروض ..

ولكن التاريخ له رأى آخر .. فهو يقول أن أول فيلم مصرى - «ليلى» لعزيزة أمير - عرض ليلة ١٦ نوفمبر ١٩٢٧ فى سينما متروبول .. وأصبح هذا ميلاداً رسمياً للسينما المصرية التى هى الآن «شيخة» فى الخمسين .. وليس لها عذر أبداً فيما تفعله بنا الآن .. بل أنها فى الواقع «جدة» فى السبعين .. لأن الذين يحسبون ميلادها بتاريخ عرض فيلم «ليلى» يحذقون من عمر السينما المصرية الحقيقى ما لا يقل عن عشرين سنة أخرى من محاولات صنع الأفلام المصرية قبل ذلك ..

ولكن هذا موضوع آخر على أى حال

الدهش الى أقصى حد هو هذا الصمت والتكتم الشديد الذى يحيط بمناسبة جدا كذه .. ان تمر خمسون سنة كاملة على ميلاد صناعة مصرية شديدة التأثير .. فلا حس ولا خبر .. ومنذ بداية عام ١٩٧٧ كنت أتصور أن هذه الجهة أو تلك ستحتفل بالتأكيد بمرور نصف قرن على السينما المصرية .. بل قد كنت أتصور أننا يمكن أن نخصص عام ٧٧ كله للاحتفال بهذه السينما .. وليس الاحتفال هنا بمعنى «المهرجانات» أياها والطبل والزمر الذى يكلف فلوساً .. ولكن كانت هناك وسيلة

بسيطة جدا وفعاله لا تكلف مليماً.. وهى أن نخلق سينما رمسيس مثلا .. وهى سينما تابعة لهيئة السينما - على سلسلة احتفالات بهذه المناسبة .. بحيث تخصص كل أسبوع من أسابيع العام لعرض افلام من نوعية خاصة أو من اخراج مخرج ما أو مرحلة ما من مراحل السينما المصرية كلها .. اسبوع مثلا لافلام محمد كريم .. أسبوع لافلام عزيزة أمير .. أسبوع لافلام كمال سليم .. أسبوع لافلام احمد كامل مرسى .. اسبوع لافلام عبد الوهاب .. انور وجدى .. يوسف وهبى. الافلام التاريخية .. الافلام الكوميديية من «الريحاني الى عادل أمام» .. أفلام صلاح أبو سيف .. يوسف شاهين .. أفلام حتى حسن الإمام وحسام مصطفى باعتبارها الأكثر جماهيرية .. وانتهاء بأفلام أحدث جيل من المخرجين الشباب .. وهكذا يكون امامنا ٥٢ اسبوعاً نقدم خلالها ٥٢ ظاهرة أو مدرسة أو مرحلة أو مخرجاً .. مع بعض الدراسات المطبوعة السريعة للتعريف بهذه الظواهر أو المدارس ويمكن أن تباع للجمهور .. والافلام موجودة - أو المفروض أن تكون موجودة - لدى «أرشيف السينما» الحكومى أو لدى شركات التوزيع .. والمسألة لن تتكلف مليماً اذن ولا يهم مدى اقبال الناس على هذه الافلام التى سيقبل الناس بالتأكيد اقبالا كبيرا على كثير منها .. فالمكسب التجارى لا يهم كثيراً من مثل هذه المناسبات .. المهم ان تكون لدينا «ذاكرة» ورغبة فى مراجعة تاريخنا وواقعنا .. والسينما المصرية شىء مهم جدا شئنا أم أبينا .. لانها السينما القومية التى تشاهدها جماهيرنا وتؤثر فيهم ربما أكثر من أى وسيلة تأثير أخرى .. وهى بكل سلبياتها وإيجابياتها «نشاط مصرى» موجود لا يستحق ان نهض الاحتفال به الى هذا الحد وكأننا «مكسوفون» منه .. والفكرة ليست عبقرية ولا مستحيلة ..وكان يمكن أن تخطر ببال اى احد .. على الاقل فى الهيئات الرسمية المسئولة عن السينما المصرية .. هيئة السينما مثلا .. أو المركز القومى للثقافة السينمائية - وهو بالمناسبة المركز الحكومى الوحيد للثقافة السينمائية - والذى يعمل بدون ميزانية لان احدا لا يريد ان يعمل - ومركز الفيلم التجريبى ومركز الفيلم التسجيلى وكل «المراكز» الاخرى التى كان عليها أن تصنع شيئاً فى هذه المناسبة على الاقل لتذكر الناس بوجودها .. ولكن الفرصة مازالت متاحة على أى حال .. وأمامنا ١٦ نوفمبر والايام التالية لنصنع شيئاً !

الغريب أن المبادرة الوحيدة جاءت من جمعية اهلية بلا أى امكانيات وغير مطالبة

يمثل هذه «المهام» .. هي «جمعية الفيلم» التي تؤكد «يقظتها» ومتابعيتها للأحداث السينمائية الهامة مرة أخرى حين تخصص شهر نوفمبر كله - وابتداءً من اليوم - للاحتفال بخمسين سنة من عمر السينما المصرية .. مما ذكرني بواجب النقد على الأقل بضرورة «تأمل» السينما المصرية ومحاولة تحليل أهم ظواهرها .. ولست أدعى أن لدى «خطة» لهذا التأمل أو التحليل .. فاهم مشاكل الناقد في مصر هي عدم اعتماده على مصادر أو مراجع علمية بقدر ما تخص السينما المصرية نفسها .. التي تعيش بدون «غطاء نظري» فهناك آلاف الأشياء التي يمكن رصدتها وتحليلها في خمسين سنة من السنين المصرية مما يحتاج بالتأكيد إلى عدة كتب وليس إلى بضعة مقالات .. ولكن الصدفة وحدها هي التي قادتني إلى فيلمين قديمين من مراحل مختلفة من تاريخ السينما المصرية ليست بعيدة تماما .. فالفيلمان عرضهما التلفزيون في اسبوع واحد .. وكنت أتابع افلامنا القديمة في التلفزيون واتساءل لماذا لا يتابع أحد هذه الأفلام؟.. ولماذا نحصر أنفسنا دائما في الأفلام الجديدة المعروضة في السوق مع أنها ليست «جديدة» غالبا إلا في أسماء النجوم .. ومع أن أحدا لا يشاهدها بقدر افلام التلفزيون التي تشاهدها الملايين للمرة الآلاف .. ؟

وعندما يكون الفيلمان المعروضان في التلفزيون هذا الاسبوع لمخرج واحد هو حسن الامام بالتحديد .. فإن المسألة تصبح مناسبة جدا لفهم وجه من الوجوه الآلاف للسينما المصرية .. من خلال واحد من أهم مخرجيها وأغزرها انتاجا وأكثرهم تأثيرا في الناس بكل تأكيد .. فما بالك إذا كان الفيلمان أيضا يحملان «الطابع الوطني» فكيف تعالج السينما المصرية ما تسميه «بالأفلام الوطنية» .. ومن خلال حسن الامام بالتحديد ؟

«حب من نار»

عمر هذا الفيلم عشرون سنة بالضبط .. أخرجه حسن الامام عام ١٩٥٧ ويعد عام واحد من العدوان الثلاثي الشهير على مصر عام ١٩٥٦ .. كان الحس الوطني قويا خلال هذه الحرب الثانية من حروبنا ضد إسرائيل التي لم تكن تحارب بنفسها هذه المرة بقدر ما حاربت لها بريطانيا وفرنسا .. وكان هناك احساس بأننا انتصرنا في تلك الحرب لأن المقاومة الشعبية لعبت دورا ايجابيا حاسما في العمل ضد قوات الاحتلال الانجليزى داخل بور سعيد بالتحديد .. ويعدها كان الاحساس القومي

جارفا .. لان الناس أحسوا فى تلك الايام العظيمة انهم صنعوا شيئا .
وكان لايد للسينما كعادتها أن تستغل الفرصة لتصنع شيئا .. فهي دائما تسير وراء الاحداث ووراء الشعب وليس أمامه .. فاذا انتصر فهي تهل للنصر .. وإذا انهزم فهي تولول للهزيمة .. ولكنها لم تحاول ابدا أن تسبق أو ان تقود من أجل أن تصنع نصرا .. وداثا كانت هناك «أفلام المناسبات».. بعد ثورة يوليو كان هناك ما سمي «بالافلام الوطنية» والافلام التى تتحدث عن الاصلاح الاجتماعى والمساواة بين البشر وتشتم الباشا الاقطاعى وتنتهى كل الاحداث والمشاكل بقيام الثورة .. وبعد حرب ٥٦ تناولت بعض الافلام بطولة الشعب المصرى الحقيقية بشكل كوميدى .. كانت الافلام جادة جدا بالطبع و «بطولية» جدا من وجهة نظر صانعيها.. أما حجم الكوميديا فيها فهو ينبع بالطبع من مستواها الفنى والموضوعى المضحك .. ومن طريقة تناولها وتزييفها حتى للبطولة ..

خذ هذا الفيلم مثلا .. «حب من نار» الذى لم يجد التلفزيون غيره ليذيعه فى عيد السويس الاخير .. لم يكن حسن الامام «من يومه» يترك شيئا يقوته .. فهو يقدم كل انواع السينما المطلوبة .. ثم يقدم فى الفيلم الواحد أيضا كل الاشياء المطلوبة .. وهو فى هذا الفيلم يحس انه «يجب» أن يصنع فيلما عن مقاومة الشعب المصرى فى حرب ٥٦ .. فيختار كعادته حيا شعبيا فى بورسعيد لنتعرف على الفتاة الشقية «نجف» - شادية - التى تكون مشكلتها الغرامية هى أغرب مشكلة فى التاريخ .. فهي تحب شابين فى وقت واحد وينفس القدر : أحمد (شكرى سرحان) ومحمد (يوسف فخر الدين) .. ولا بد طبعاً - لأنها شادية - من أن تغنى للآثنين معا فى مشهد واحد .. وفجأة تنقطع هذه السعادة الغامرة بوقوع عدوان ٥٦ كحدث قدرى مفاجئ جاء فقط ليفسد قصص الحب ويضرب «اليوت العمرانة» .. وبعد بضعة لقطات «كونتريتيب» للطائرات والمدافع والقنابل نفهم أن بيت شادية تهدم فوق رؤس اسرتها كلها وأن شادية تطوعت بالطبع كممرضة بينما تطوع السيدان أحمد ومحمد كفدائين وسط أعجب مجموعة فدائيين كوميدية .. نصفها فتيات يلبس البطولات «الكاكى» ويبنهن ودا حمدي .. وذلك لان حسن الامام لا يستطيع الابتعاد عن النساء كبطلات لافلامه .. وفى القلوب الغريب الذى يضم مجموعة الفدائيين رجالا ونساء الذين لا يصنعون شيئا ابدا سوى «الكلام الوطنى الكبير أوى» والتكشير باستمرار .. نحس ان الفدائي فى السينما المصرية لابد أن يكون هذا الرجل المقطب

الجبين المتخشب الذى يقول طول الوقت «كلما كبيرا» دون أن يصنع شيئا حقيقيا .. ثم تكون الكارثة المضحكة حين يحس المخرج بحنينه «التاريخى» الى جو الكاباريات فيجعل شادية تفكر فى الانتقام من عدو بلدها بالاسلوب «الامامى» المدهش .. وهو أن تتسلى الى معسكر الانجليز فى زى خلع لتغريهم وتستدرجهم ليضربهم الفدائي «الجنة» عدلى كاسب .. وهو أعجب أسلوب للمقاومة الشعبية يمكن بأسلوب شادية هذا أن يبيد أكبر جيش احتلال فى أى بلد !! .

والانجليز فى فيلم حسن الامام - وفى كل الافلام المصرية من هذا النوع فى الواقع - أناس بلهاء الى حد مزعج .. لا يكاون يرون فتاة مصرية فى قلب معسكرهم - لا أحد يدرى كيف تدخل وتخرج بهذه البساطة .. حتى يسيل لعابهم ويقعوا على الأرض .. الى حد لابد أن يدعو للتساؤل : اذا كان الانجليز هم هؤلاء الذين رأيناهم فى فيلم حسن الامام فكيف استطاعوا أن يفتحو امبراطورية لم تكن تغرب عنها الشمس ؟

والانجليز - بالمناسبة - يتحدثون «العربية المكسرة» فى السينما المصرية لانهم «خواجات» بالطبع .. حتى فى اجتماعات قاداتهم المغلقة لا يحدثون بعضهم البعض بالانجليزية ولا حتى بالعربية .. العادية .. وإنما «المكسرة» .. وقائدهم استقن روستى رحمه الله يقول كل جملة مرتين .. مرة بالانجليزية ومرة بالعربية لجمهور سينما شبرا بالاس .. ثم يجرى هذا الحوار المدهش بينه وبين أسيرته الفدائية المصرية شادية التى تشمخ برأسها فى وجهه وتخطب خطبة عصماء عن البطولة والشرف فيقتنع الرجل فورا بعبث الحرب ويتسائل : صحيح .. أنا كنت بسأل نفسى ليه الحرب .. ليه «الفاييتنج» .. ثم يقرر فورا الانضمام للفدائيين المصريين ويساعد شادية على الهرب ؟ .. ولكن لتصاب برصاصة أثناء هجوم «طرزان» الذى قاده شكرى سرحان على المعسكر ونسفه كله وأباد كل جنوده يعون الله هو وفرقة وداد حمدي .. وليعثر حسن الامام على فرصته الذهبية فى نهاية ميلودرامية مصيلة للدموع لشادية وهى تموت بين يدي أحمد ومحمد فى الشرفة على هتافات جماهير بورسعيد للنصر .. فهكذا كانت الحرب فى فيلم لحسن الامام .. وهكذا كان النصر ؟

«بين القصيرين»

بعد ذلك بعشر سنوات يخرج حسن الامام «بين القصيرين» ليكون أفضل بكثير .. ولكن دون أن يكون هذا مؤشرا لاي تقدم أو تطوير ... فبعد «بين القصيرين» بسنة أو سنتين أو عشر يمكن أن يتراجع هذا المخرج الخصب مرة أخرى ليصنع أشياء مثل «حب من نار» أو أسوأ .. بل أن فيلما مثل «قمر الزمان» أو «دعاء المظلومين» أحدث أفلامه هما بالقطع أسوأ ..

عند اعادة الرؤية «لبن القصيرين» في التلفزيون في الاسبوع الماضي اكتشفت لفرط دهشتي انه فيلم لا بأس به أبدا .. بل أنه في بعض لحظاته - لولا بعض التحفظات - يمكن أن يكون فيلما جيدا .. لابلنسبة لحسن الامام فقط .. بل ربما للسينما المصرية كلها .. وفي حدود هذه السينما .. ولكنه بالتأكيد أفضل أفلامه على الإطلاق .. واندعشت جدا وللمرة الالف لظاهرة تتكرر باستمرار : وهي ان مخرجا مصريا ما يقدم بين وقت وآخر فيلما جيدا يؤكد انه يستطيع أن يصنع سينما معقولة .. ثم يهبط على الفور في الفيلم التالي الى قاع مدهش .. ظاهرة غريبة من ظواهر السينما المصرية نعود فنكتشفها في عيدها الخمسين !

الفرق هنا بالطبع هو قصة نجيب محفوظ وسيناريو يوسف جوهر والاداء الجيد لمجموعة كبيرة من الممثلين على رأسهم يحيى شاهين وصلاح قابيل وعبد المنعم ابراهيم وزيزي البدراوى .. ويبدو أن حسن الامام لم يستطع أن يصنع فيلما رديئا من كل هؤلاء !

في «بين القصيرين» نتذكر السينما عندما كانت سينما ايام القطاع العام .. تلك الايام العظيمة الاخرى التي لم تمض عليها سوى عشر سنوات أو أقل .. حين كان يمكن أن تكلف هيئة السينما فنانا موهوبا مثل شادى عبد السلام بأن يصمم ديكور وملابس فيلم من اخراج حسن الامام فنحس اننا امام قطعة من الواقع المصرى والشارع المصرى والبيت المصرى فى ثورة ١٩ .. ونحس بالصدق والفن والاخلاص الحقيقى فى كل تفاصيل العمل .. وبهذه القدرة التي لا يملكها سوى القطاع العام على انتاج مثل هذه الافلام بهذه العناية وبهذه التكاليف ..

ورغم أن حسن الامام لا يستطيع أن ينس عالمه الخاص - وعمل نجيب محفوظ نفسه يمنحه هذه الامكانية - فيركز جدا على بيت زبيدة العالمة (مها صبرى) وتابعته نعمت مختار ويملا الشاشة باللحم الابيض المتراقص بلا سبب والذي يدفع

عبد المنعم ابراهيم العظيم للصراخ بين وقت وآخر :

«حبك يا أبيض» .. رغم كل هذا الجو الحسى الزايق فانك لا يمكن الا أن تذهل أمام مشاهد جيدة بالفعل الى حد عدم التصديق .. وهى مشاهد المظاهرات بالجامع الهائلة .. وصدام المتظاهرين بقوات الاحتلال الانجليزى .. وحرارة المعارك وصدقها .. وقلب عربات الترام .. والجثث المتهاوية على الارض .. وهى المشاهد التى «سرقتها» معظم الافلام التى عالجت نفس الاحداث بعد ذلك ..

لقد كتبت عن حسن الامام اكثر وأعنف مما كتبت عن أى مخرج آخر .. ولكننى أشهد له بأنه استطاع أن يهزنى تماما بهذه المشاهد التى ذكرتني بآيامنا العظيمة .. حين خطب القسيس فوق منابر المساجد .. وخطب الشيوخ فى الكنائس فى هذه الوحدة العضوية الرائعة التى كانت جزءا من تراث وضمير شعبنا دائما واساسا من اصلب أسس كفاحنا الوطنى والاجتماعى طوال تاريخنا كله .. لقد استطاع حسن الامام ان يهزنى الى حد البكاء بهذه المشاهد التى عرضت فى وقتها المناسب .. ليس فقط بجوهرها الذى لا بد أن يهز كل مصرى حقيقى يعى معركة بلاده الحقيقية الوحيدة .. وإنما حتى بمستوى تنفيذ السينمائى لها بصدق وحرارة وبلا افتعال ..

ويا عزيزى حسن الامام .. أن هذه المشاهد وحدها فى هذا الفيلم وحده .. يمكن أن تغفر لك كل افلامك .. وأن تغفر لك حتى خلطك للرقص بالايام العظيمة .. لكن يا أخى اذا كنت قادرا على صنع ذلك .. فما هذا الذى تصنعه بنا وبنفسك ؟!

من القاع إلى القمة .. وبالعكس

من الصعب جدا ان نتحدث عن خمسين سنة من السينما المصرية نون ان نتحدث عن صلاح ابو سيف .. فمن الناحية الزمنية اخرج صلاح ابو سيف اول افلامه «دايما فى قلبي» عام ١٩٤٦ .. أى أن عمره الفنى كمخرج ٣١ سنة من ٥٠ سنة هي كل عمر السينما المصرية .. يضاف اليها بالضرورة كل السنوات السابقة التي امضاها صلاح ابو سيف فى حب السينما ومحاولة تعلمها منذ ان تم تعيينه موظفا فى شركة الغزل بالمحلة الكبرى عام ٣٣ .. حيث التقى لأول مرة بنيازى مصطفى الذى كان من أوائل مخرجى السينما المصرية أيضا . وكان عائدا لثوه عن ألمانيا .. وذهب الى المحلة ليصور جزءا من فيلم تسجيلي عن شركات بنك مصر .. حيث فوجئ بهذا الموظف الصغير الذى لا يتعدى عمره الثامنة عشرة - صلاح ابو سيف من مواليد ١٠ مايو ١٩١٥ - يناقشه فى السينما ويعرف من خلال قراءاته كل شئ عن المونتاج والديبلوم وغيرهما ..

وكان هذا هو الاكتشاف الاول لصلاح أبو سيف .. وعده نيازى مصطفى بأن يساعده على الانتقال موظفا فى ستوديو مصر - الذى أنشئ عام ١٩٣٥ - والذي كان تابعا أيضا لبنك مصر وشركاته العديدة التى كونت قلعة اقتصادية وصناعية ضخمة أنشأها طلعت حرب كركيزة أساسية لتمصير الاقتصاد المصرى وتطويره فى العشرينات ..

وعندما عاد نيازى مصطفى الى القاهرة أو فى بوعده وساعد صلاح ابو سيف على الانتقال الى المكان الذى يحبه ويناسب هوايته المبكرة للسينما : ستوديو مصر .. وهناك كانت بداية رحلته الطويلة مع السينما .. مساعدا فى قسم المونتاج .. حيث كان أول أساتذته هو نيازى مصطفى نفسه الذى تعلم منه المونتاج عمليا وعلى «الموقيولا» بعد أن كان رأسه مليئا بنظريات بودوفكين وايزنشتاين .. ثم عمل

مساعدًا ثالثًا لنيازي مصطفى أيضاً في إخراج فيلمه الريحاني الطويل «سلامة في خير» ثم مع أحمد بدرخان في «شئ من لا شئ» ..

ثم كان الاكتشاف الثاني لصلاح أبو سيف على يد مخرج «العزيمة» الشهير كمال سليم الذي كان رئيساً لقسم السيناريو واستديو مصر .. كانا يلتقيان في مقهى «ريجينا» في شارع عماد الدين - مكان سينما القاهرة الآن - وكانا يقضيان الليل كله يتحدثان مع مجموعة أخرى من الشباب عن السينما والثقافة والفن حتى الفجر .. هكذا عاش هذا الجيل من الرواد العظام حياة متفتحة منطلقة لا بد أن تصنع فناً حقيقياً .. وكان كمال سليم قارئاً ممتازاً وقد وجه اهتمامي إلى قراءات ليس فقط في السينما وإنما في ميادين أخرى غيرها .. وقد ظللنا أصدقاء إلى أن وافته المنية .. وعندما اسند إليه فيلم «العزيمة» اختارني مساعداً، في السيناريو والإخراج والمونتاج ...

وبعد «العزيمة» أرسل ستوديو مصر صلاح أبو سيف في بعثة لدراسة السينما في فرنسا .. فسافر في مايو ٣٩ وتدرّب على المونتاج في «ستوديو كلير» في باريس ولكن تقع الحرب الثانية في سبتمبر من نفس العام ويقطع صلاح أبو سيف دراسته ويعود إلى مصر على باخرة تحمل معه طه حسين ومحمد التابعي وأحمد الصاوي محمد .. ليعينوه رئيساً لقسم المونتاج في ستوديو مصر .. ولكنه بدأ يطلب من الاستوديو أن يمنحه الفرصة لإخراج فيلم .. والاستوديو يرفض لأنهم لم يجدوا من يرأس قسم المونتاج بدلاً منه .. عرضوا «المنصب» على هنري بركات فطلب ١٥ جنيهاً مرتباً شهرياً .. فرفض الاستوديو لأن صلاح أبو سيف كان يقبض ١٢ جنيهاً فقط !!

ولم يكن أمام صلاح أبو سيف سوى أن يقنع بالقيام بمونتاج عدد كبير من أفلام كمال سليم ويوسف وهبي وبدرخان .. ولكن ليستفيد من تلك الفترة أقصى حد .. فانت تستطيع أن تتعلم السينما كلها وأنت تحلل أفلام الآخرين على «الموفيولا» .. وهكذا كان سهلاً على «المونتير» صلاح أبو سيف أن يخرج أول أفلامه «دايماً في قلبى» عام ١٩٤٦ والذي كان نجومه عقيلة راتب وعماد حمدي وبولت أبيض وزوزو نبيل وزينب صدقي ومحمود المليجي وسعيد أبو بكر. وعبر ٣١ سنة منذ ذلك التاريخ قدم صلاح أبو سيف للسينما المصرية ٣٥ فيلماً آخرها «السقا مات» الذي لم يعرض بعد .. ولم تكن المسألة مجرد «مساحة زمنية» عريضة يشغلها هذا الفنان الكبير .. فربما عمل غيره أطول وقدموا أفلاماً أكثر .. ولكن أفلام صلاح أبو سيف -

بكل ما فيها من جيد وردى- جعلته أهم مخرج فى السينما المصرية بلا جدال.. سواء من حيث أنه مخرج له منهج أو موقف من الواقع الذى يعيش فيه ويعكسه فى أفلامه.. أو من حيث أنه مخرج له أسلوب سينمائى يمكن تمييزه ويمكن أن يحمل توقيعه بحيث يقال على الفور «هذا فيلم من إخراج صلاح أبو سيف».. وهى مسألة مفتقدة إلى حد كبير فى السينما المصرية..

وبعيداً عن مسألة «الواقعية» التى يتصور البعض أنها مرتبطة بأن هذا المخرج أو ذاك يصور أفلامه فى «الحارة» بدلاً من القصر.. والتى قد لا تصنع أكثر من «واقعية الديكور» دون واقعية المضمون أو موقف المخرج من موضوعاته.. فإن قيمة صلاح أبو سيف الحقيقية تنبع أولاً من اختيار موضوعاته من صميم الواقع المصرى.. ثم من أنه يطرح هذه الموضوعات بأكثر وجهات النظر جرأة وصدقاً وتقدماً فى حدود ما تسمح به ظروف السينما المصرية والمجتمع المصرى نفسه.. ولم يكن هذا ممكناً لولا أن صلاح أبو سيف نفسه هو أولاً مثقف ودارس جاء إلى السينما من السينما وليس من وكالة البيع.. وأنه فنان وليس تاجراً ولا مرتزقاً.. ثم أنه يقرأ الصحف.. وهى مسألة مهمة جداً لأنها تعنى أن الفنان يتابع ما يحدث فى بلده.. ثم هو رجل يحمل موقفاً محدداً وله رأى ويحاول أن يقول رأيه هذا فى أفلامه.. ولا يهمله بعد ذلك أن تدور أفلام صلاح أبو سيف فى الحارة أو فى قصر المانسترلى..!

فى البداية - ومن ٤٦ إلى ٥٢- قدم صلاح أبو سيف «دايما فى قلبى» و«المنتقم» و«مغامرات عنتر وعبل» و«شارع البهلوان» و«الصقر» و«الحب بهدلة» أفلاماً لا تعكس إلا رغبة مخرج شاب جديد يحاول أن يجد مكاناً لاسمه بأى «بهدلة» ممكن احتمالها.. ثم بدأ منذ عام ٥١ ينضج أكثر ويرفض حتى ما يقدمه للناس.. اختار قصة «تيريز راكان» لأميل زولا وقرر تحويلها إلى فيلم.. عرض السيناريو على ستوديو مصر فرفضوا إنتاجه وعرضوا عليه فيلماً آخر شديد السخافة.. ولأن الفنان كان قد وصل إلى أهم لحظة فى حياته.. لحظة الرفض.. فقد خاض صراعاً مريراً بين الفيلم الذى يريد أن يقدمه للناس وبين هذه الضرورة الأخرى الأشد سخافة.. وهى أن تكون مطالباً بأن تطعم أطفالك.. «طلبت سلفة توزيع لإنتاج الفيلم على حسابى إلا أنى ووجهت برفض ثان.. وذهبت لتلحمى الذى سبق لى التعاون معه وقرأت له الموضوع فقال لى إن الجو الشعبى لن يعجب الناس.. بالإضافة إلى أن الجمهور لن يقبل على فيلم بطله شرير.. وظللت أكافح لنحو

عام ونصف عام من أجل تنفيذ الموضوع وفشلت فى ذلك ونضبت مواردى المالية .. وعرض على ستوديو مصر سيناريو لأتولى إخراجہ .. قرأته فوجدته رديئاً ورفضته .. وحاول اصدقائى اقناعى بقبول هذا العرض خاصة وانى مسئول عن عائلة صغيرة ..

وانت حين تملك القدرة على الرفض .. تملك القدرة فى نفس الوقت وبالضرورة على النجاح .. والظروف نفسها شاعت أن يعثر صلاح أبو سيف على الوسيلة لتمويل «ك يوم يا ظالم» الذى كان البداية الحقيقية لاتجاهه المعروف بعد ذلك لصنع «أفلام تقول شيئاً» : «الأسطى حسن» و «ريا وسكينة» و «الوحش» و «شباب امرأة» .. وهى الأفلام التى تبحث فى مآنتها عن الجنور الحقيقية لمشاكل شخصياتها وعلاقاتها فى «قاع» المجتمع المصرى نفسه .. وليس فى «قمة» قصر الباشا الذى تحب ابنته السفيرة عزيزة الأسطى حسانين السواق !

ولكن شيئاً غريباً فى هذا الفنان يجعله بين الوقت والآخر يخرج عن جلدہ .. بعد «شباب امرأة» مثلاً يخرج «لا أنام» .. عن مشاكل البنت التى «لاتنام» من فرط انشغالها بنسج المؤامرات لكل من حولها ارضاء لعقدها المرضية .. ثم يعود مباشرة ليخرج «الفتوة» عام ٥٧ الذى كان وثيقة حارة مبكرة جداً ضد استغلال كبار التجار لقوت الناس وعلاقاتهم العضوية بقمة السلطة التى تحمى مصالحهم .. ويظل «الفتوة» احدى قمم صلاح أبو سيف والسينما المصرية كلها .. ونموذجاً فذا للواقعية المصرية الحقيقية التى تصل الى المستوى العالمى موضوعياً وسينمائياً معا .. ولكن لى يهبط صلاح أبو سيف مباشرة من هذه القمة إلى «الوسادة الخالية» و «الطريق المسدود» و «أنا حرة» و «البنات والصيف» و «لا تطفيء الشمس» .. وهى قصص احسان عبد القدوس التى تبدو بالتاكيد متناقضة مع نوع الموضوعات والاجواء التى يحب صلاح أبو سيف ويجيد التعامل معها .. ولقد كان السؤال المحير دائماً : هو كيف يستطيع مخرج ما الانتقال هكذا بين عالمين مختلفين تماماً ومن فيلم الى فيلم .. وفى حديث أجريته معه منذ سنتين سألتہ هذا السؤال فقال :

- هذا النوع من الافلام يعطينى نوعاً من الراحة وأنا أعيش طول الوقت فى مشاكل الحارة الاجتماعية فى افلامى .. فهناك مثل يقول : «خطوة للوراء وخطواتى للأمام» .. وهذا النوع من الافلام يحقق لى هذه الراحة النفسية .. يدفعنى بعد ذلك للهجوم على فيلم اجتماعى فى جو جديد مختلف تماماً ..

وهو منطوق غريب بالطبع ولا يقنع أحدا .. لم يقنعنى شخصيا على الاقل .. ولكنه نفس المنطق الذى يطبقه صلاح ابو سيف فيما بين اقلامه لعبد الحليم حافظ وفريد الاطرش وصباح و«شئ من العذاب» و«فجر الاسلام» .وبين «بداية ونهاية» الذى كان قمة عمله السينمائى كله فى تقديرى الشخصى واحد من أهم وأفضل الافلام المصرية على الاطلاق .. ثم «لا وقت للحب» عن قصة يوسف ادريس و«القاهرة ٣٠» عن نجيب محفوظ و«الزوجة الثانية» عن رشدى صالح و«القضية ٦٨» عن لطفى الخولى .. والتى بدا بعدها أن خط هذا المخرج العظيم قد «انكسر» أو «تحول» أو توقف قليلا بعد هزيمة يونيو ليلتقط انفاسه ويعاود التفكير فيما يمكن صنعه بعد ذلك لمواجهة هذا المجتمع ..

ومنذ ذلك لم يقدم صلاح ابو سيف شيئا ذا قيمة سوى «حمام الملائلى» و«الكذاب» .. وهما فيلمان يحاولان بالفعل أن يقولوا شيئا ولكن ليس من عالم صلاح أبو سيف الحقيقى .. ليس بنفس الصدق والسخونة والعنفوان .. ولكنهما يظلان رغم ذلك تحفا مدهشة بالنسبة لما صنعه بعدهما .. «سقطت فى بحر العسل» الذى يعرض الان .. والذى لابد أن صلاح أبو سيف نفسه قد تجاوزته كعاداته الغربية فى «السقا مات» الذى لم يعرض بعد ولم أشاهده .. ولكنى شاهدت «بحر العسل» هذا ولا أدرى كيف أتحدث عنه لئن أن يعتبرنى هذا الفنان الكبير الذى نعتز به جميعا «زعيمًا للتيار الحاقد فى النقد السينمائى» كما وصفنى فى أحد أحاديثه الصحفية .. ولكنى أدعو صلاح ابو سيف نفسه ليسمع تعليقات الجمهور الخارج من فيلمه .. بل أننى أسأله هو نفسه عن رأيه الحقيقى فى عمله .. اذا كان ما زال مخلصا لتاريخه الطويل من عام ١٩٣٣ وحتى اليوم..

نبيلة عبيد فتاة جميلة خريجة جامعة لا تعمل لان «بابا» دكتور غنى ومش محتاجة للشغل» تقضى الصيف فى العمورة هى وأمها فى قصر فخم وتسلى مللها وفراغها بهذه الحفلات الراقصة التى نراها دائما فى الافلام المصرية .. ولكنها - لأسباب مجهولة - تبدو فتاة أعقل من غيرها .. بدليل أنها ترفض كل «الشلة» التافهة التى تحيط بها وتحب محمود ياسين المهندس الشاب من أول نظرة إلى ظهره .. وبالتحديد الى «قفاه» .. فهذا بالضبط ما رأته منه نبيلة عبيد لأول مرة .. وهى أعجب وسيلة فى التاريخ للوقوع فى الحب .. وبعد كلام فلسفى طويل عن الحب والوهم ومثل هذه الاشياء يصبحها محمود ياسين على الفور إلى شقيقته .. ولكن نكتشف أنه شريف

وهي «أشرف منه» فلا يحدث شيء .. لا فى هذا المشهد ولا فى بقية الفيلم بعد ذلك حيث لا قصة ولا مشكلة حقيقية .. ولا سيناريو ولا حتى فيلم وبلا أى مبالغة .. فى حب فتاه ولكنه يرفض ن يتزوجها لانه على علاقة بأمرأة اخرى أنفقت عليه أثناء دراسته فيريد أن يرد لها الجميل بعدم الزواج من أى امرأة أخرى .. وفتاة تبحث عن هذه المرأة الاخرى فتشكك أنها نادية لطفى ويعد ان تخرب حياتها الزوجية تكتشف انها «مش نادية لطفى» .. ومحمود ياسين غير قادر على ترك تحية كاريوكا صاحبة الفضل عليه .. ولكنه يقرر فجأة وفى مشهد كوميدى أن «يتكل على الله» ويتركها ويتزوج نبيلة عبيد على سلم بيتها .. وسيناريو لا يجد شيئاً يحكيه فى الواقع فينسج مشاهد عديدة من الخيال والاهام لو حذفناها من الفيلم لما أصبح هناك فيلم اصلا بالضبط كما لو حذفنا نادية لطفى وتحية كاريوكا ونصف ممثلى الفيلم بالضبط لما حدث شيء .. وسمير غانم ويونس شلبي محشوران بالعافية. لاضحاكنا بالنفخ فى النفير والوقوع على الارض .. وكمية لا بأس بها من المايوهات لاحداث اثاره لا تحدث ... ومحاولات مستميتة من المصور الجيد رمسيس مزروق لصنع شيء بعدساته ومرشحاته ولكنه يبذل جهده لأنه لاشيء يصوره بكل هذا .. والمنتجة نبيلة عبيد تمثل جيدا ولابد من تحيتها لانها سيدة جادة وفعلت أقصى ما تستطيع لتنتج شيئا جيدا فاستعانت باحسان عبد القنوس وصلاح ابو سيف .. فما الذى نطالبها به اكثر من ذلك ؟ ..

لقد خذلها المخرج الكبير «الواقعى» و«الملتزم» كما خذلنا وخذل نفسه .. بلا أى سبب أو مناسبة .. فلا هو صغير يبحث عن فرصة .. ولا هو تاجر يبحث عن فلوس .. ولا هو عاطل يبحث عن عمل .. ولا هو أى أحد وانما صلاح ابو سيف .. فى هذا الحديث الذى نشرته معه منذ سنتين لم يكن «بحر العسل» هذا - الذى هو بحر أى شئ آخر غير العسل كما قال الجمهور العادى جدا الخارج من الفيلم - قد عرض بعد .. وسألت المخرج الكبير بالحرف الواحد - هل اخرجت هذا الفيلم نتيجة لضغوط معينة ؟

وأجاب بالحرف الواحد : لا .. لم تكن هناك ايه ضغوط .. فان موقفى الاقتصادى لا يضطرنى لشيء .. (نشرة نادى السينما بتاريخ ٢٩ أكتوبر ١٩٧٥) فلماذا اذن تسقط فى بحر الـ «...» وتسقطنا معك ؟ ..

٥٠ سنة سينما مصرية (٣)

البحث فى الدفاتر القديمة
أكثر المخرجين إنتاجاً فى تاريخ السينما المصرية

نيازى مصطفى ١٢٠ فيلماً فى ٤٠ سنة ولم يفقد الأمل!

اعترف باننى لم أكن أعجب كثيراً بأفلام نيازى مصطفى .. ولكنى كنت معجباً دائماً بقدرته المدهشة على العمل .. فى طفولتنا عشنا على أساطيره الجميلة الغريبة «رابحة» التى تحب بدرلاما الفارس المثلث الذى يخطفها من خيام القبيلة ويضرب كل منافسيه لينهب بها الصحراء على حصانه .. و«طاقية الاخفاء» التى يعثر عليها الكحلوى وبشارة واكيم وتحية كاريوكا فتخفى كل من يضعها على رأسه وتمنحهم الثروة والقدرة على الذهاب الى أى مكان دون ان يمنعهم احد .. وعنتر الذى يقهر اعداءه بالسيف من أجل عبلة .. ونجيب الريحانى الذى لا يكف عن مشاكسة شرفنتح فى «سلامة فى خير» والموظف الصغير الشريف الذى يفصح للصوص فى «سى عمر» ..

ليست أفلام نيازى مصطفى فقط هى المليئة بالحركة أو ما يسمونه «بالاكتشن» .. وانما نيازى مصطفى نفسه ..

سنة وستون عاماً - من مواليد ١٩١١ - وهو يذهب ويجيء ويدرس ولا يكف عن العمل .. من «سلامة فى خير» أول أفلامه عام ٣٧ والى «أونكل زينو حبيبي» آخرها عام ٧٧ وهذا الرجل يحيا للسينما وبالسينما ولا يبدو أن له حبا آخر أو حياة أخرى .. هو نفسه لا يذكر عدد أفلامه بالضبط .. لأن احدا فى مصر لا يعرف شيئاً عن أى شئ فى السينما المصرية «على وجه الدقة» ..

ولكنه يقدرها بمائة وعشرين فيلماً خلال ٤٠ سنة من العمل المتواصل .. عمر

كامل ربما أكبر من عمر ناقد قد يجلس على مكتبة ببساطة ويلغى نيازى مصطفى من السينما المصرية فى سطورين .. أنا نفسى احسست بالندم وبالتضاؤل وأنا أجلس الى نيازى مصطفى هذا الاسبوع ليحكى لى خمسين سنة فى ساعات .. ولاكتشف اننى يمكن ان اتكلم كثيرا وبسهولة متناهية ولكن بون أن أصنع واحدا على ألف مما صنعه رجل يقترب من السبعين .قويا مديد القامة لم تسقط شعرة من رأسه .. أكثر منى شبابا .. وأهم من ذلك لم يفقد القدرة على الامل ..

«كنت كئى طفل فى سنى مغرما بالسينما جدا .. أنا من مواليد أسيوط وكانت «سينما مقار» عندنا تعرض أفلاما أجنبية.. أيامها كان الاطفال ممنوعين من دخول السينما .. كنت أدخل مع سيدات العائلة .. حفلة الساعة الثالثة يوم الخميس المخصصة للسيدات .. تعلقت جدا بهذا الاختراع الجديد .. ولكنى لسبب ما لم أتوقف عند مجرد الرغبة فى المشاهدة .. وانما أردت أن أعرف أيضا كيف يصنعون هذه «الصور المتحركة» .. فكان لابد أن أقرأ .. ذهبت ببساطة الى صاحب مكتبة عندنا فى أسيوط وقلت له : أريد أن أتعلم السينما .. كان الرجل مستتيرا بحيث لم يسخر منى .. قال لى انه ليس هناك شيء بالعربية عن السينما .. كانت هناك فقط مجلة «المسرح» لعبد المجيد حلمى ولكن ولا مجلة واحدة مصرية عن السينما.. اشترك لى الرجل بصفة خاصة فى مجلة امريكية اسمها «يكتشر جور» كانت تنشر أخبار النجوم وقصص الافلام جعلتنى أتابع هذه الاخبار باستمرار .. واضطرنى فى نفس الوقت لأن أقوى نفسى فى اللغة الانجليزية وأستعين بالقواميس فكسبت أيضا حب اللغات..»

كان هذا فى سنوات ٢٣ و ٢٤ و ٢٥ ونيازى مصطفى فى الثانية عشرة ينتقل من الابتدائى الى الثانوى ويحصل على ترتيب الثانى فى امتحان «البكالوريا» سنة ١٩٢٧ لانه ينال الدرجات النهائية فى اللغات .. كانت أمامه الفرصة ليتحقق بحكم تفوقه هذا «بمدارس الاوقاف الملكية الخاصة» وبالمجان .. ولكنه كان قد قرر أن يمنح حياته نهائيا للسينما ..

«كنت أخرج من الافلام لا سجل ملاحظاتى عليها وتقويمى الخاص لها فى كشاكيل خاصة مازلت أحفظ بها حتى الان .. وكنت أملك نوعا من قوة الملاحظة أو «الفراسة» يبدو أنى ورثتها عن أبى الذى ينحدر من أصل سودانى وأمى التركية .. هذا المزيج الغريب بين الشمال والجنوب جعلنى أملك هذه الرغبة المبكرة فى تحليل

الاشياء .. وتحول هذا الى اصرارى على أن أتعلم السينما.. ولكن كان من المستحيل أن أقنع أبى بهذه المسألة.. لم تكن مصر قد بلغت الثلاثينات بعد وكانت السينما بالنسبة لها مجرد ملهاة ولا تصلح وسيلة للعمل وتكسب العيش .. واستطعت بطريقة ما أن أقنع أبى بأن أسافر لأدرس الهندسة الكهربائية فى ألمانيا .. »

قبل أن يذهب نيازى مصطفى الى ألمانيا كان يجب من السينما الصامته الافلام الكوميديية .. وكان نجومه المفضلون حينذاك بستر كيتون وشارلى شابلن وفانى أرباكل وهارى لانجدون وديك تيرين .. وفى أفلام «الكابوى» كان نجومه توم ميكس وهوت جيسون وكيم مينارد .. وهو يذكر هذه الاسماء كلها بدقة شديدة .. كما يذكر أيضاً أن الحرامى كان مكسيكيا دائما لا أعرف لماذا .. ولابد أن يكون له شارب .. اما البطل فهو حليق النقع نظيف دائما لا تقع قبعته أبدا مهما حدث .. أما الممثلات وقتها فكان ليليان جيش ومايبل نورماند ومارى بيكفورد .. ولكن ما بهر نيازى مصطفى بشكل خاص فيلم «لص بغداد» الذى مثله بوجلاس فيريانكس الكبير وكان مليئا بالحلل السينمائية التى صمم على أن يعرف سرها ..

«من السينما المصرية لا أذكر شيئا سوى فيلم لعزيزة أمير لا أعرف اذا كان هو فيلم «ليلي»(*) أم لا ولكنها كانت تغرق فيه .. ولكنه فيلم لم يؤثر فى اطلاقا لانه كان بدائيا جدا بالنسبة لما كنت أراه .. وكنت اتصور أنني أستطيع أن أصنع أفضل منه!..»

فى ادارة البعثات سألونى عما سأدرس وعندما قلت لهم السينما اندهشوا جدا.. فقد كنت أول طالب مصرى يدرس السينما بطريقة أكاديمية .. قبلها كان محمد كريم رحمه الله قد سافر الى ألمانيا أيضا ولكنه لم يدرس فى معهد .. وانما التحق باستديو ليراقب ويتعلم وهى وسيلة جيدة أيضا لتعلم السينما بالنسبة لاي شاب ذكى وموهوب .. وأوضح مثال حالى لها الاستاذ سعيد مرزوق .. فهو مخرج جيد رغم انه لم يدرس السينما ..

فى ألمانيا التحقت بمعهد السينما الوحيد هناك وكان اسمه «المعهد العالى للفنون المرئية» فى مدينة ميونيخ .. سافرت فى أغسطس ١٩٢٧ وقضيت أربع سنوات فى

(*) لا يمكن أن يكون المقصود هو فيلم «ليلي» لقد سافر نيازى مصطفى من مصر فى أغسطس ١٩٢٧ ، وتم العرض الأول لفيلم «ليلي» كما هو معروف فى نوفمبر ١٩٢٧ (أحمد الحضري)

الدراسة النظرية والعلمية .. درسنا كل شيء عمليا وبشكل مكثف .. الاخراج والتصوير والطبع والتحميض والمونتاج .. لان شركات السينما هناك كانت تقدم كل المعدات والشرايط للطلبة مجانا ..

ترتيبه المحافظة في الصعيد منحه الحصانه ضد أى مغريات فى المانيا .. كان طالبا مجتهدا جدا منكما فقط على الدراسة .. تعلم الالمانية بسهولة وسرعة قراءة وكتابة .. فى امتحان التخرج من المعهد كان ترتيب الطالب المصرى نيازى مصطفى الاول على المعهد كله ويتقدير فوق الممتاز «سويبيور» .. كان المدرس الالمانى يحسن طلبته على المذاكرة قاتلا لهم فى صلف : مش عيب واحد «افريقى» يبقى احسن منكم ؟! .. بعد التخرج ولانه كان أول الدفعة التحق باستديو «أيملكا» فى بارفاريا وبدأ العمل من أول السلم كعامل «كلاكيت» .. بعد التدريب العملى فى فيلم روائى كامل ذهب الى برلين والتحق بشركة «أوفا» حيث كان فريتز لانج يخرج «متروبوليس» وحيث كانت مارلين ديتريش تمثل «الملك الأزرق» .. عندما سمع أن طلعت حرب ينزى انشاء ستوديو مصر على أساس علمى حديث عاد نيازى مصطفى الى مصر عام ١٩٣٤ ليعمل فى بلده ..

«قابلت طلعت باشا وكان رجلا ظريفا ومشجعاً للشباب خاصة المتعلم منه .. فعرض على أن أعين فى معمل التحميض والطبع البدائى الذى انشأه حينذاك ليسجل رحلاته فى افلام .. وعينت فعلا فى الشركة وكان أول أفلامى فىلما تسجيليا طويلا عن شركات بنك مصر .. اثناء عملى فى هذا الفيلم تعرفت على عدد من الشبان الانكلياء من هواة السينما فصحبتهم فى جولاتى فى شركات بنك مصر ليساعدونى ويتعلموا السينما فى نفس الوقت .. وثناء الذكاء المصرى الغريب أن يلتقطوا أسرار العمل بسرعة ويصبحوا بعد ذلك فنانين موهوبين .. ومنهم مثلا كمال سليم وحسن داهش المصور وصلاح أبو سيف ..

فجأة وبلا أى مناسبة .. تنهد نيازى مصطفى برقة حقيقية وقطع حبل ذكرياته ليقول :

- أنت، ماتعرفش حاجة يا أستاذ سامى .. انت راجل طيب.. عاوز السينما المصرية تبقى أحسن ما يمكن وعازي الفيلم المصرى يبقى على قدم المساواة مع الفيلم الاجنبى .. وناسى أن امكانياتنا منحلة .. وان الثقافة مفيش .. انت راجل مثالى .. وعيف لكن بتابع كتاباتك الحقيقة وسعيد بيها أوى أوى .. طبعا أنت عاوز

الكمال .. لكن الكمال مش ممكن .. لسه مفيش المخرج المهم العبقري اللى ينقل السينما المصرية من بدائيتها أو سطحياتها الى المستوى العالمى .. ده عايز واحد زى كوروساوا واحد زى برجمن .. يتخلق .. ما اتخلقش لسه .
كان يقول كلماته بحرارة صادقة وطيبة مهذبة .. ولكن هذه النقطة المفاجئة باغتتنى..

فسألت : هل معنى هذا أن السينما المصرية لا تستطيع أن تخلق مخرجاً كهذا ؟

- لا .. ده بييجى ربانى كده ..

● بالنسبة لسألة كوروساوا هذه .. لماذا لم يظهر عندنا كوروساوا «مخرج عبقري أصبح رمزاً للسينما اليابانية» .. هل لأن ظروف السينما المصرية نفسها لا تسمح بذلك ؟

- لا .. مش السينما .. الثقافة العامة بتاع البلد .. الحضارة ..

● ولكننا اذكيا .. كما قلت أنت نفسك ؟

- بس الذكاء .. لكن مافيش ثقافة .. المهم ده موضوع آخر ممكن أكلّمك فيه لو حببت .. ليه مانقدرش نعمل فيلم عالمى أقدر أقول لك السبب الحقيقى ..
ولكن فجأة عاد الى ذكرياته عن لقائه فى المحلة بصلاح أبو سيف الذى كان شاباً نشيطاً مغرماً بالفن كون فرقة مسرحية من عمال وموظفى شركة الغزل .. وطبع لها اعلانات سمى نفسه فيها «سلادينو ابو سيفافو» .. ونيازى مصطفى الذى يكشف عن هذا السر الظريف لأول مرة يقول انه سأل صلاح أبو سيف لماذا سمى نفسه كذلك .. فقال «انه نوع من انواع الدعاية .. بس عشان يفهموا أن أنا بفهم ..»

فى هذا الفيلم التسجيلى الدعائى لشركات بنك مصر كان نيازى مصطفى يعمل بمعدات سينما بدائية وكانت المسألة على حد تعبيره «بالدراع» .. ولكن أول موسيقى تصويرية ألّفت لفيلم مصرى كانت لهذا الفيلم وكتبها خميصا محمد حسن الشجاعى .. افتتح فى هذه الاثناء ستوديو مصر سنة ٢٥ وكان المفروض أن يخرج أحمد بدرخان أول افلام الاستوديو «وداد» لأم كلثوم .. ولكن خلافاً أدى الى أسناد الاخراج لمستشار الاستوديو الالمانى فريتز كرامب وقام نيازى مصطفى بمونتاج الفيلم .. قبلها كان يقوم ايضاً بمونتاج كل أعداد «جريدة مصر الناطقة» الاسبوعية التى بدأ ستوديو مصر أول أعماله باصدارها .. أول من عمل فى المونتاج مع نيازى كان أخوه جلال مصطفى وصلاح أبو سيف ثم كمال الشيخ بعد ذلك فى فيلم

«رابعة» عام ٤١ .. بعد المونتاج تحول نيازي مصطفى الى أول فيلم يخرج به .. «أسكتش» غنائى قصير بعنوان «سوق الملاح» لبدیعة مصابنى وقرقتها «الفيلم ده لو تشوفه تقول معمول النهاردة ..» ورقصت فيه أيضا تحية كاريوكا !

«بعد هذا الاسكتش الغنائى أخرجت افلاما دعائية مثل «الشيخ شريب الشاى» .. كتبت له السيناريو وقمت بالإخراج والمونتاج .. كان ظريفا جدا مبتكرا .. فى هذا الفيلم ادت الظروف الى تحاليل تكنيكى غريب جريته لأول مرة .. لم يتيسر طبع بعض اللقطات الخارجية لكى أقوم لها بتركيب الحوار .. فأحضرت الممثلين الى الاستوديو وسجلت حوارهم بدون أن نرى الصورة .. وركبت الصوت على الصورة فجاء متطابقا جدا بحيث أثار الدهشة .. والسبب أننى أعرف المونتاج جيدا وعندى حلول لكل مشكلة فنية ويكل سهولة يعنى .. وقد تكررت هذه المشكلة بعد ذلك سنة ٦٢ فى فيلم اخرجته فى لبنان اسمه «البخوة العاشقة» .. لظروف ما لم تستطع بطلته سميرة توفيق الحضور الى القاهرة لعمل لدوبلاج .. فأحضرتها مع ممثلى الفيلم وسجلنا كل حوار الفيلم الطويل «١١ فصلا» بدون أن يروا الصورة أيضا .. وطلع الفيلم ١٠٠ ٪ سنكرون «الصوت مطابق للصورة» ..

● هنا أبديت دهشتى الكاملة بالطبع وسألته : كيف ؟

- أه .. لانى مميز جدا كما قلت ك فى المونتاج .. سجلت الحوار ثلاث مرات .. كل مرة بسرعة مختلفة .. ثم بدأت أوازن واختار ما يصلح للصورة .. كانت مهمة شاقة جدا ولكنها نجحت والحمد لله .. ويشهد على ذلك منتج الفيلم الكخيا الذى رفض التجربة فى البداية ثم شكرنى !

بعد ان انتهيت من مونتاج «وداد» و «الحل الأخير» و «لأشيين» لفريتز كرامب .. قال لى احمد سالم مدير ستوديو مصر : انت بقى تخرج فيلم لنجيب الريحاني .. الذى هو «سلامة فى خير» .. وكان هذا عام ١٩٣٧ .. كان الريحاني قبلها قد ظهر فى افلام «ياقوت افندى» و «كشكش بك» وهى أشياء سانجة جدا وليست لها علاقة بالسينما .. واشتركت مع الريحاني فى كتابة السيناريو .. كان هو رجلا مسرحيا عظيما ولكن كان هذا أول فيلم روائى طويل أخرجه .. وكنت أحس يومها بشخصيتى القوية جدا المعتمدة على العلم .. باعتبارى الدارس الوحيد للسينما فى ذلك الحين أنا والمرحوم بدرخان .. ولذلك استطعت أن أشارك اشتراكا فعليا مع الريحاني فى كتابة السيناريو .. بينما كان بديع خيرى يكتب الحوار .. وكانا ينزعجان جدا لو حذف

لهما جملة أو كلمة .. فقد كانت قوة أعمالها تكمن فى الحوار .. لكنى استطعت أن «أفحص» الحوار وأن أرتبه وأطوعه للغة الصورة .. وكان الفيلم مأخوذاً بالطبع عن مسرحية لهما هى «لو كنت ملكاً» فيما أظن .. ولكنى أشهد بأن الريحانى كان رجلاً لطيفاً متفتح الذهن .. يقبل الملاحظات ويناقشها بجدية واهتمام وإن ظل مصراً على الأهمية الشديدة للحوار .. وكانت هذه هى معركتى الأولى فى عملى كمخرج .. ولكنى استطعت أن أقنعه وأن أبتكر بعض التصرفات السينمائية فى «سلامة فى خير» مثل مشهد الدراجات الذى كان من تفكيرى تماماً .. واستطعت أن أنتهى من تصوير الفيلم ومونتاجه فى زمن قياسى .. بدأنا فى أغسطس ١٩٣٧ وعرض فى نوفمبر فى سينما رويال .. وحقق نجاحاً كبيراً جداً .. استمر عرضه ثلاثة أسابيع وكان هذا نجاحاً ساحقاً أيامها إذ كانت أهم الأفلام الأمريكية تعرض أسبوعاً واحداً .. كان عدد السكان قليلاً .. وجمهور السينما أقل .. و«النخبة» فقط هم الذين يذهبون الى دور عرض الدرجة الأولى .. عمل معى كمساعدين فى هذا الفيلم صلاح أبو سيف وإبراهيم عمارة ومحمد عبد الجواد وعبد الفتاح جسن وهى مجموعة الشباب التى التحقت حينذاك باستديو مصر ..

وهكذا أخرج نيازى مصطفى أول فيلم من ١٢٠ فيلماً أخرجها على مدى أربعين عاماً .. وهو أكبر إنتاج لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وهو المخرج الذى تحول الى «ظاهرة» من ظواهر السينما المصرية .. مازالت هناك بقية لعطائه .. ومازالت هناك بقية لحديثه الممتع الطويل فى العدد القادم !

نيازى مصطفى .. ٤٠ سنة من الأفلام والذكريات

عمر هذا المخرج بالضبط من عمر السينما المصرية .. فى نفس عام ١٩٢٧ الذى عرض فيه أول فيلم مصرى .. «**ليلى**» منذ خمسين سنة .. سافر نيازى مصطفى الى ألمانيا ليدرس السينما .. كان عمره عند ذاك ١٦ سنة .. عندما سمع أن طلعت حرب ينوى انشاء أول ستوديو مصرى بالمعنى العلمى عاد ليعمل فى سينما بلاده .. بدأ المونتاج قبل أن يخرج أول افلامه الروائية عام ١٩٣٧ .. «**سلامة فى خير**» لنجيب الريحانى .. أربعون سنة مرت منذ أن اخرج هذا الرجل فيلمه الاول و ١٢٠ فيلما من بعده .. اكبر عدد من الافلام لمخرج واحد فى تاريخ السينما المصرية .. وأكبر قدر من الذكريات نتابع معه بقيتها .. فهى ليست جزءا من تاريخ رجل .. بقدر ما هى جزء من تاريخ سينما! ..

«الدكتور» كان الفيلم الثانى لنيازى مصطفى .. أخرجه سنة ٣٨ عن مسرحية لسليمان نجيب اعد لها السيناريو كمال سليم الذى لم يعد ذلك بعام واحد حين أخرج «**العزيمة**» .. واستطاع كمال سليم برؤيته السينمائية القوية جدا ويموهيته الكبيرة أن يحل كل مشاكل سيناريو «الدكتور» الذى كان أبطاله سليمان نجيب وأمينة رزق ودوات ابيض ومختار عثمان وسلوى علام التى تزوجت أحمد بدرخان والممثل «الصغير» حينذاك .. انور وجدى !

«فى فيلمى الثالث «**سى عمر**» عام ٣٩ عدت الى العمل مع نجيب الريحانى .. ولكن لكى اكتشف تبديلا كبيرا فى شخصيته بعد نجاحه فى «**سلامة فى خير**» .. واختلفنا كثيرا ونحن نعمل فى هذا الفيلم .. حاول هو أنه يفرض آراءه الشخصية عن السينما .. وعاد الى الحوار الطويل .. ثم احتج على ابرازى وتركيزى على

شخصية «ساطر» التي لعبها فى الفيلم عبد الفتاح القصرى بحيث غطت على شخصية الريحاني نفسه .. كما أحتج أيضا على أن صلته - أى صلة الريحاني شخصيا - تظهر فى الفيلم .. وأن ملبسه لا تعجبه وهكذا .. أوقفنا العمل فى الفيلم أربعة شهور لكي نعيد كتابه السيناريو بحيث يعجبه .. كان الجزء الاول من الفيلم الملى بالحركة من ابتكارى تماما .. الى أن يصل الريحاني أو «سى عمر» الى القصر ليقابل أهله الاثرياء .. وهنا أصر الريحاني على أن يكتب هذا الجزء بنفسه .. فغضبت واخترقنا وبدأ يشهر بى فى الصحافة باعتبارى من «العيال بتوع السينما» وما الى ذلك .. !

ولم يحسم الخلاف الا تبخل أحمد سالم وحسنى نجيب مدير ستوديو مصر اللذين اقعاننى بتجاوز الازمة وانهاء الفيلم الذى نجح تماما رغم أنك لابد أن تلاحظ أن نصفه الاول كان مختلفا تماما عن نصفه الثانى وكانهما فيلمان وليسا فيلما واحدا.

ولكن البعض قد لا يلاحظ أن حسن الامام ظهر فى «سى عمر» ممثلا .. كان هو ناظر العزبة الذى يحصى أجولة الارز .. كما ظهر كمال الشيخ أيضا فى دور صغير آخر اذ كان يعمل معنا فى مونتاج الفيلم .. وكنت أعطى الشبان من حولى هذه الابوار الصغيرة من باب «التفاريح» .. ولكن حسن الامام كان قد بدأ معى قبل ذلك عامل كلاكيت فى فيلم «الدكتور» .. والواقع أننى توسمت فى هذا الشاب أشياء كثيرة طيبة .. لأنه كان ولدا مخلصا أوى .. متقانيا فى العمل بدرجة خرافية ويحب السينما الى أقصى حد .. لدرجة أننا كنا نسهر فى بيت الاستاذ أحمد كامل مرسى لنكتب السيناريوهات فكان حسن الامام يتطوع لكتابتها على الالة الكاتبة ..

● بمناسبة «سى عمر» وما قمه من نقد اجتماعى مبكر .. موظفو العزبة والصوص وما الى ذلك .. ألم يسبب لك هذا أى مشاكل ؟

- لا .. فالواقع أن كل أفلام تلك الفترة كانت هادفة .. بمعنى أن لها هدفا تربويا أو أخلاقيا .. فهى تحت جميعا على الخير والفضائل .. أحيانا كان يصنعها مخرج لا يفهم فيقدمها بشكل فج ومباشر .. وأحيانا يقدمها مخرج فاهم فيترك المشاهد ليستشف بنفسه ما تريد أن تقول ..

● استدعى ستوديو مصر مستشارا فرنسيا اسمه «مسيو فيثيو» لم يعجبه أبدا نوع الافلام التى يقدمها شباب الاستديو وبدأ يحثهم على صنع أشياء افضل ..

تحمس نيازى مصطفى واختار «نصا تربويا فيه مجال كبير للحركة» وأخرجه فى فيلم باسم «مصنع الزوجات» :

«وكان هذا الفيلم نقطة تحول خطيرة فى حياتى .. فلو كان قدر له ان يلقى من التقدير ما يستحقه فعلا .. لكنت حياتى قد تغيرت تماما .. كان الفيلم يدعو الى تحرر الفتاة المصرية وضرورة تعليمها .. كانت القصة لشخص اسمه فهميم حبشى كتبت له السيناريو بنفسى ولكن الرقابة رفضته .. فكيف تشجع الفتاة المصرية على الخروج عن التقاليد وتعلم الرقص التوقيعى ..؟» ولكى اتحايل على هذا الاعتراض طرحت افكارى كماهى ولكن من وجهة نظر رجل يحلم بهذا كله وعندما يستيقظ من حلمه يقول انه لن يصنع هذا !!

ولكن هذا التنازل أمام الرقابة افقد الفيلم كثيرا من قيمته .. كنت قد وضعت الفيلم فى قالب أوبريت غنائى من تمثيل كوكا ومحمود نو الفقار وأنور وجدى وأم أحمد أو احسان الجزايرلى وفؤاد فهميم وبولت ابيض .. وظهرت فيه ايضا مجموعة من الفتيات الجديديات حينذاك مثل لىلى فوزى وزوزو نبيل .. وأدخلت فى هذا الفيلم مجموعة من الابتكارات حتى فى أسلوب تقديم الاغانى .. ألغيت استخدام «التخت» التقليدى واستعنت بعبد الحليم نورية ليضع الحانه ويوزعها على النوتة .. ورغم كل هذا سقط الفيلم من الناحية الجماهيرية .. ثار عليه الناس واعتبروه ضد الاخلاق .. كنت أدعو فى الفيلم فقط الى تعليم المرأة وعدم بقائها فى البيت وضرورة دراستها لعلم الاجتماع لتستطيع مخاطبة زوجها مثلا .. ولبعض الحركات التوقيعية لتحفظ برشاقة جسمها .. وقدمت كل هذا فى شكل غنائى راقص .. مثلا تدخل البنات الفصل فى إيقاع راقص ويسمعن الدرس بشكل غنائى وهكذا .. ولأن هذا كله كان عام ٤٢ فقد كان قبل أوانه بكثير .. وكان فيلما تقديميا بالمعنى الكامل .. فآثار كل هذه الضجة ضده .. ولكنه أثار فى نفس الوقت تأييد الطبقة المثقفة .. ووصلتى ١٥٠ رسالة من طالبات الجامعة المصرية والجامعة الامريكية تؤيد هذه الافكار .. ولكن الفيلم فشل وأصابنى بخيبة أمل فظيعة .. وبدأت أفيق .. اله ؟ .. أى فكر جديد أو أى حاجة تقدمية ماتنفعش فى البلد دى .. طيب ايه اللى ينفع فيها ؟ .. اكتشفت ان فيه واحد اسمه بدر لاما .. بيععمل افلام ضرب وبيركب حصان وبينجح جدا .. شاهدتها فوجدتها سائجة جدا وتكنيكها ضحل جدا .. ومع ذلك كان الناس يقبلون عليها بشكل خرافى .. لحظتها فكرت أعمل فيلم «اكشن» ..

وكانت هذه بداية تحول نيازى مصطفى بالفعل .. قرر يومها أن يتحول عن «الفكر» الى «الحركة» .. كانت جلساته تجمعه بنخبة من مفكرى تلك الفترة : محمود بك تيمور .. الدكتور بشر فارس .. الفنان صلاح طاهر .. وغيرهم .. شكوا لهم الفنان الشاب أزمته .. قال له تيمور ان لديه فكرة جيدة له .. روى له قصة «ناعسة» .. فتاة بدوية تحب شابا من أبناء الحضر لكى تواجههما بعد ذلك عقبات لا حصر لها .. أخذ نيازى مصطفى «القصة» وذهب الى أحمد بك سعيد مدير ستوديو مصر وكان قريبا لتيمور فرحب جدا بأن «يكتب تيمور بك للسينما» .. وتحولت «ناعسة» إلى «رابحة» فى أحد أشهر الافلام وأكثرها نجاحا فى تاريخ السينما المصرية .. بعد الدرس القاسى الذى تلقاه نيازى مصطفى فى «مدرسة الزوجات» تأكد أن هذا الجمهور يحب الضرب وركوب الخيل وقصص أى كلام وقرر أن يختار طريقه .. !

«كان من حسن حظى أن بيرم التونسي موجود فى القاهرة فى تلك الفترة .. فكلفته بكتابة حوار «رابحة» باللهجة البدوية .. وبدأت أخذ الفيلم .. وبعد يومين بالضبط من بدء التصوير اذا ببدر لاما يصاب بأزمة قلبية وتضخم وقضى ثلاثة اشهر كاملة فى المستشفى وحدثت مشكلة خطيرة بالطبع فى الاستوديو .. ولكنى قلت لم ببساطة : لا .. ماتخافوش .. انا حكمل الفيلم من غير بدر لاما .. ازاي .. ومش ازاي ؟ صورت الفيلم مستعينا ببديل لبدر لاما «دويلير» بعد ان أجريت تعديلا سريعا على السيناريو فجعلت البطل يظهر مثلما طول الوقت .. وهذا البديل مازال حيا الى الآن وهو الحاج على الجابرى .. ثم عندما شفى بدر لاما جعلت البطل يخلع اللثام وصورته وهو ينطق جملتين لينتهى الفيلم ..

● ما هو حجم ظهور بدر لاما اذن فى فيلم «رابحة»؟

- مشاهد الحوار فقط .. أما كل مشاهد الجرى والمعارك والقفز على الاسطوح .. فقد مثلها على الجابرى ! .. الغريب أن أحد لم يلحظ هذه الخدمة .. ونجح الفيلم نجاحا منقطع النظير فى مصر والبلاد العربية حتى أنه فتح أسواقا جديدة للفيلم المصرى .. وجن الناس بهذا النوع من الافلام .. رغم اننى أخرجت «رابحة» كنوع من «العند» للجمهور .. قلت لنفسى هذا جمهور ساذج يحب «الضرب» .. اعمل له فيلم ضرب لكن بتكنيك متقدم .. ويهر الناس «برابحة» ونجح نجاحا ساحقاً .. فقلت

: الله .. طيب ما دام بتعجبهم الحاجات دى .. اعمل بقى الحاجات دى !
بعد هذا أخرج نيازى مصطفى أفلاما يعترف هو نفسه بانها لم تكن ذات قيمة
حتى انه لا يذكرها .. «أيامها كانت الحرب وكل يوم بيتعمل فيلم والسوق رايجة..»
سألته مندهشا :

● **كيف يكون سوق السينما المصرية رائجا فى ظل الحرب الثانية بكل
أزماتها؟**

– كانت افلام زمان تتكلف مبالغ بسيطة نظرا لتفاهة الاجور ورخص المعيشة فى
مصر .. وعندما اندلعت الحرب ظهرت طبقة جديدة من عمال المعسكرات الانجليزية
والتجار وغيرهم .. وكان الحلفاء ينفقون اموالا طائلة فتوفرت النقود بوفرة فى ايدي
هذه الطبقة .. أضف الى ذلك أنه لم يكن متاحا استيراد الافلام الاجنبية لدور
العرض فى سوريا ولبنان .. فجاءوا لشراء الافلام المصرية .. وفتحت بذلك أسواق
جديدة للفيلم المصرى .. كان الفيلم أيامها يتكلف ١٥ ألف جنيه ويدر ٢٠ ألف جنيه
.. وكان الجنيه أيامها يساوى ١٠ أو ١٥ جنيه اليوم .. كثرت الفلوس والتجار دخلوا
.. كل واحد عايز يكسب .

● **ولم كان الجمهور نفسه يقبل على الافلام أثناء الحرب ؟**
– جدا .. فلم يكن لديه شىء آخر يصنعه .. وكان يملك النقود ويريد أن ينبسط ..
ولم يكن أحد يخشى الغارات أو الظلام .. فضلا عن أن الحالة فى القاهرة لم تكن
خطيرة فى الواقع ..

قبل نهاية الحرب .. وفى سنة ٤٤ بالتحديد كان نيازى مصطفى قد اكتشف
طريقه الجديد فى افلام الحركة والمطاردات بعد «رابحة» .. وعندما أخرج «**عنتر
وعبله**» كانت الاسطورة المعروفة و «الواقعية» ادعى لان تحقق للفيلم نجاحا أكبر ..
أشترته كل البلاد العربية .. استمر عرضه فى العراق سنتين .. قام سراج منير بدور
«عنتر» فصدقه الناس .. وكانت مباريات السيف متفنة جدا لان نيازى مصطفى
استعان بفريق مصر القومى فى «الشيش» .. ومن حسن الحظ أن رئيس الفريق كان
فى طول وحجم سراج منير فلبد بدلا منه كل مشاهد المبارزة باتقان شديد .. وبهر
الناس مرة أخرى ..

● **قلت لنيازى مصطفى : الفيلم الاخر الذى يمثل علامة فى حياتك السينمائية ..
وظاهرة فى السينما المصرية كلها .. كان «طاقية الاخفاء» .. لماذا نجح الفيلم كل**

هذا النجاح الخرافي ؟

- آه .. ذكرتني بهذا الفيلم الذى اخرجته سنة ٤٣ قبل «عنتر وعيلة» .. لا أدري بالضبط كيف خطرت لى فكرة هذه «الطاقية» التى يختفى من يلبسها عن العيون فتسهل حركته فى كل مكان .. أعطيتها لعباس كامل فكتب معالجة سريعة لها .. وعرضتها على عزيزة امير فأعجبتها .. كانت تملك خيالا خصبا فأضافت افكارا جيدة وكتبت أنا السيناريو وانتجته هى .. ولكنها كانت ترى أن «طاقية الاخفاء» هذا هو فيلم خفيف أو «لعب عيال» وأننا نستطيع أن ننفذه على هامش فيلم آخر درامى تمثله هى بعنوان «ابتنى» اخرجته أنا ايضا والمفروض أنه هو الذى سينجح .. وبدأت بتصوير «طاقية الاخفاء» بنجوم الصف الثانى : محمد الكحلوى وتحية كاريوكا وبشارة واكيم وأميرة أمير والممثل الجديد وقتها محمود إسماعيل وبميزانية لم تتعد ٨٥٠٠ جنيه .. لكى تكون المفاجأة من أن يحقق ٢٥٠ ألف جنيه !.

فى هذا الفيلم صور نيازى مصطفى بنفسه كل الحيل السينمائية التى يقوم عليها «طاقية الاخفاء».. الظهور المفاجئ والاختفاء المفاجئ والاشياء التى تتحرك بمفردها وما الى ذلك .. كان قد حصل ايضا على شهادة فى التصوير وصور بالفعل اجزاء كثيرة من افلامه .. وفى هذا الفيلم استعان لتحقيق الحيل السينمائية بمهندس الديكور حبيب خورى .. ومقابل هذا النجاح الخرافى «لطاقية الاخفاء» فشل فيلم عزيزة أمير نفسه .. «ابتنى» .. واغراها النجاح بانتاج فيلم آخر هو «عودة طاقية الاخفاء» .. ولكن نيازى اختلف معها على الاجر فاستندت اخراجه الى مساعده محمد عبد الجواد .. وسقط الفيلم سقوفا ذريعا لانه كان تكرارا للفيلم الاول !.

يقول نيازى مصطفى انه أخرج بعد ذلك عددا هائلا من الافلام من كل الانواع .. ولكن أبرزها كانت مجموعة افلامه مع فريد شوقى : «حميدو» .. «فتوات الحسينية» .. «وصيف نمره ٥» .. «ابو حميد» .. «عنتر بن شداد» بالالوان هذه المرة .. وفى «من اين لك هذا» لحمد فوزى طور أسلوبه فى الحيل السينمائية مستخدما امكانيات المعامل الفرنسية .. بعد ذلك يذكر نيازى مصطفى بشكل خاص ان الفيلم الدينى هو «رابعة العويبة» والفيلم الاستعراضى هو «صغيرة على الحب» .

● سألت نيازى مصطفى : من بين ١٢٠ فيلما اخرجتها فى ٣٠ سنة .. ما الذى

تعتز به ؟

- «مصنع الزوجات» الذى أعتقد انه لو عرض الان لنجح نجاحا كبيرا ..

و«رابحة» .. و«رابعة العذوية» ..

● وأسوأ أفلامك ؟

- والله كثير اوى .. فيلم مثلاً اسمه «حبيبتى سوسو» انتجه احدهم لطربة لبنانية مجهولة جداً لدرجة انى لا اذكر اسمها .. وفيلم أخرجه للكحلوى اسمه «الصبر جميل» ..

● ولماذا وافقت على اخراج هذه الافلام فى حينها ؟

- نتيجة لظروف تصادف كل انسان فى حياته .. يضطر معها لصنع أشياء لا يرضى عنها .. الكحلوى مثلاً كان صديقى جداً وأردت أن اجامله بفيلم .. وجبرائيل تلحمنى مثلاً كنت اعمل معه باستمرار فطلب منى أن أخرج له «حبيبتى سوسو» هذا كمجاملة ايضاً .

● وحالياً .. هل يمكن ان تخرج فيلماً تحت ضغط معينة .. أم انك تخرج فقط الفيلم الذى تحب أن تخرجه ؟

- لا أستطيع أن أزعم اننى مثالى فى عملى .. ولكنى أصبحت أختار وأدقق فى الاختيار .. فليست هناك ضرورة لعمل أشياء تستنفد الوقت والجهد وبلا نتيجة ..

● لقد اخرجت أول أفلام هانى شاكر «عندما يغنى الحب» .. ما هو رأيك فى سر لفز فشل هذا المطرب الشاب فى السينما رغم امتلاكه لكل مقومات النجاح ؟

- لقد نجح معى أنا من حيث إيرادات الفيلم لانى لم أعتمد عليه كثيراً كممثل .. بل وضعت حوله عدداً من الممثلين وكان هو احد العناصر .. لانه لم يكن قد نضج بعد كممثل أو حتى كمطرب .. الذين أخرجوا له بعدى حملوه فوق طاقته فيما يبدو .. ولعله ينجح الان فى السينما بعد ان تبلورت مواهبه اكثر .. لان السوق يخلو فعلاً من صوت غنائى يصلح للسينما .

● باعتبارك مخرجاً عاصر السينما المصرية أكثر من ٤٠ سنة .. ما تقييمك لها الآن ؟

- من حيث المضمون أصبحت أفضل .. أصبح المخرجون والمنتجون يبحثون الان عن الموضوع القوى .. ولكن من حيث الشكل لم تعد السينما المصرية سينما .. بل مسرحاً مصوراً .. والسبب هو التكاليف الفاحشة للانتاج .. لقد أصبح المنتج يهرب من الاستديوهات الى أى بيت او حديقة يمكن أن يسجل بها اكبر قدر من الحوار وعلى حساب «الحركة» وحل مشكلات الفيلم سينمائياً .. وهنا أصبحت السينما

«فيديو» ولكن مع مزيد من المونتاج ..

وما هي أكثر أفلامنا «سينمائية» الآن ؟

- طبعاً أفلام «أستاذنا» يوسف شاهين في مقدمتها.

● هل تعتبره «أستاذنا» مع أنك بدأت قبله بزمان كبير ؟

- طبعاً .. ده أستاذ الكل ده .. انك لو سألتني من في مصر يمكن أن يخرج

فيلماً عالمياً لقلت لك ان يوسف شاهين هو الوحيد الذي يمكن أن يخرج فيلماً عالمياً

.. لانه يملك كل مؤهلات المخرج العالمى ..

● ومن الشباب ؟

- محمد راضى .. وسعيد مرزوق الذى يحل المشاهد بالصورة بشكل جميل جداً

.. والى حد ما أشرف فهمى أيضاً لو وجد المنتج «المبجح» الذى يساعده فى عمله .

● هناك يحيى العلمى الذى يقدم افلام حركة يمكن ان تكون امتداداً لك ؟.

- والله مش عارف يعنى .. يحيى العلمى صانع ماهر فعلاً ولكن بلا ابتكار .. انه

يقدم الموجود ولكن بلا طابع مميز لعمله .

● انت شخصياً لم تقتصر على افلام الحركة بل قدمت كل انواع السينما ..

المفروض ان كل مخرج يفضل نوعية خاصة من الافلام ويجيدها أكثر .. ؟

- أنا ضد ما يسمونه التخصص .. ما يهمنى فى الأساس هو الموضوع الجيد ..

سواء أكان فيلم حركة أم كوميدياً أم استعراضياً .. الموضوع الجيد المتكامل الذى

يحمل فكرة هو الذى يفرض نفسه .. مادام المخرج يملك التكنيك الذى يطوعه لكل

هذه الانواع ..

● ولكن حتى من زاوية التكنيك هذه .. ليس هناك ما تجيد صنعه أفضل من

غيره؟

- من هذه الزاوية أفضل افلام الكوميدي المعتمدة على الخيال او الحركة .. لأن

عندى روح دعابة من الاصل .. وأجيد تحقيق أى مشاهد صعبة .. والافلام الكوميدي

تقوم أساساً على المبالغة فى التكنيك وفى الحيل السينمائية بحيث تحقق للمشاهد

نوع التسلية المطلوب .

● أه .. الخلاف كله هو حول تحديد مفهوم التسلية هذه ..

- أصل شوف بقى .. التسلية لابد أن تكون خالصة .. «بيور» للفؤاد وللعين و ..

● حتى بمعنى ان تكون خالية من أى فكرة ؟ لقد كان «سى عمر» مثلاً - وهو

فيلمك أيضا - «تسلية خالصة» .. ولكنه كان يقول شيئا ؟

- كان يقول شيئا اخلاقيا نعم .. ولكنهم خرجوا الان من مسألة الاخلاقيات هذه الى ما وراء الطبيعة وما وراء الفكر ومشكلات الانسان والعصر .. هذا نوع من الافلام .. هناك افلام دعائية وافلام ثقافية وافلام تعليمية .. لكن ليس ضروريا ان يحمل الفيلم ما فوق طاقته .. والا فلتقرأه فى كتاب أو تشاهده فى مسرحية .. لان من طبيعة المسرح تشغيل الذهن وليس الامتاع .. أما الفيلم فأتت تذهب الى صالة مغلقة لتعمل «ريلاكس» تسترخى - اذا كان الكرسي مريح .. ويتنسى نفسك فى عالم قد يكون واقعا فترى فيه نفسك .. أو عالما يخرجك من واقعك .

● ولكن هناك افلاما مثل «طار فوق عش المجانين» مثلا أقبل عليه الناس جدا كفيلم كوميدى رغم عمقه ؟

- فيه كثير .. ولكن أين النص الجيد ؟ .. هل يمكن أن تجد نصوصا أدبية لخمسين أو ستين فيلما مصريا كل سنة ؟

● ولماذا لا تكون هناك نصوص مكتوبة خصيصا للسينما ؟

- فإين .. مين يكتب .. ؟ الكتاب أصبحوا يتقاضون أجورا مرتفعة جدا .. ثلاثة آلاف واربعة .. ومع ذلك فمن يكتب ؟ لقد استنفدنا كل الاعمال الادبية لكتابنا .

● ولكن يقال عنك بالذات انك لا تلجأ أبدا للاعمال الادبية ..

- للأسف نعم .. وهناك سبب .. فى البداية كنت أستطيع أن «أعمل من الحبة قبة» .. لاني كنت قادرا على أن امتع بقوة التكنيك .. وكانت هذه غلطة كبرى .. لاني لو كنت اعتمدت على الاعمال الادبية لكنت أشهر مما أنا ولكن تقييمنى لدى النقاد أفضل .. ولكنى كنت اتصور أن تكنيكى الخاص قادر على التسلية .. لاني أومن كما قلت «بالتسلية الخالصة» .. رغم أنى لم ألجأ أبدا فى افلامى للعزى أو الابتذال بحيث لا تستطيع الرقابة ان تخذف منها لقطة واحدة وتكون صالحة للعرض للجميع .. ولكنى أحس الان بضرورة الاعتماد على نصوص أدبية .

● وما الذى ادى بك الى هذا التحول ؟

- الجو العام الآن وتطور المتفرج جعله لا يقبل الاشياء السهلة .. اصبح يذهب الى الفيلم لكى يتعلم منه شيئا .. والافلام الناجحة فى الفترة الاخيرة مأخوذة كلها من أعمال أدبية ..

● ولهذا ستخرج فيلما عن قصة لنجيب محفوظ .. ما هى ؟

- هذا سر لا يعرفه الا الاستاذ نجيب محفوظ وأنا .. ولن أبوح به لكى افاجىء به الناس .. ولو عثرت على أى أعمال أخرى صالحة سأخرجها بشرط أن تخلو من الجنس .. فأتا ضد افلام الجنس طول عمرى .. ولن امشى أبدا مع الموجة .
● و «اونكل زينو حبيبي» آخر افلامك .. هل انت راض عنه ؟
- رأيي أنه فيلم «أوريجينال» جدا .. الجمهور يتجاوب معه ويضحك كثيرا .. ولم يكن هناك مخرج غيرى يجرؤ على اسناد بطولته لممثل جديد هو محمد صبحي ولا على أسلوب تنفيذه ..

● والآن .. بعد هذا العمر الطويل .. ما الذى يشغلك ؟
- العثور على منتج متفهم وموضوع جيد يمنحني حرية الخلق والابتكار .
● واذا عثرت على هذا كله .. ما الذى تريد أن تعبر عنه ولم تعبر عنه من قبل ؟
- الآن هناك مشكلات جديدة فعلا .. مثل مشكلات الشباب .. الشباب الآن فى أزمة شديدة جدا من كل ناحية .. المعيشة .. المستقبل .. الفكر .. الانتماء .. كل هذه مسائل لابد من علاجها فى سلسلة من الافلام .. ولذلك كلفت بالفعل الاستاذ سمير عبد العظيم بأعداد موضوع عن مشكلات الشباب !
أخفيت دهشتي وأنا أنهى هذا الحوار الذى استمر لساعات مع المخرج الذى عاش أكبر مساحة زمنية مع السينما المصرية وقدم انتاجا لا حصر له .. انه مازال اذن يملك النوايا الطيبة .. ولكن ! ..

«صانع النجوم» فكرة جيدة.. ولكن!

أن تكون السينما المصرية رديئة فهذا ليس اكتشافاً.. وأبسط متفرج يذهب إلى أفلامنا يعرف هذه الحقيقة العلنية البسيطة ويخرج من هذه الأفلام ليشتتها ثم يعود إليها من جديد لأنه لا يجد البديل.. ومشكلة السينما المصرية لن يحلها حتى أن نكشف أسرارها.. فنقول أن الموضوعات مكررة وزائفة ولا علاقة لها بحياة الناس الحقيقية وأنها تدور فقط حول قصص الراقصات والعوالم و«زوية أوبة» و«الغانية والندل» وأن المشهد الواحد يتكرر في كل الأفلام ولكن بملابس وأسماء مختلفة.. فكل الناس يعرفون هذه الحكاية وكل النقاد يكتبونها كل يوم وكل أسبوع بلا ملل وبلا أى تغيير.. وكل الناس تعرف أن الذى أفسد السينما هو مجموعة من التجار والأدعياء ونظام النجوم والمنتج المستغل والمخرج «الأرزقى» والنجمة الفاتنة والموزع تاجر البطاطين والمتفرج الساذج الذى يدمن هذا كله ويوافق عليه.

ولكن لو كنت سينمائياً شاباً أرفض هذا كله وأريد أن أفصحه وأرد عليه فإننى أقدم البديل.. أى ببساطة أصنع фильماً جيداً يمكن أن يقبل عليه الجمهور ويرفض هذه الأفلام.. وأكون ساذجاً جداً وأضيع وقتى ومالى لو صنعت фильماً لمجرد أن أفصح فيه حقائق يعرفها كل الناس ولا يملكون لها حلاً ولا بديلاً..

ويستطيع النقاد والسينمائيون الجادون أن يشتموا الأفلام الرديئة من هنا ليوم القيامة - فلن يعبأ بهم تجار السينما وغوانيتها ولن يضيعوا بقيقة واحدة دون أن يصنعوا أفلاماً جديدة وملايين جديدة.. والظاهرة الغريبة لدى جمهور السينما فى مصر أنه يزداد إقبالاً على الأفلام كلما ازداد منسوب رذائتها وحجم الهجوم عليها.. والحل الوحيد البسيط فى تصورى هو أن يتقدم بعض الناس بتقديم نماذج جديدة بديلة من الأفلام وأن يغيروا أولاً ويشكلوا أو يأخروا أشكال الإنتاج والتوزيع السائدة

والتي لا يمكن أن تقدم سوى هذا النوع من السينما المرفوضة..
وهنا كانت الفرصة متاحة أمام سينمائيين شابين هما المخرج محمد راضى
وكاتب السيناريو مجيد طوبيا اللذين كونا شركة إنتاج تحمل اسم «رايا» وهو اسم
مشارك بين اسميهما كما نرى.. أى أنهما وصلا بالفعل إلى أسلوب إنتاج جديد
ومستقل كان كفيلاً بأن يحقق لهما الفرصة الكاملة ليصنعا ما يريدان بحرية كاملة
تعفيهما من كل الأعذار.. خاصة وقد اعتمدا أيضاً على «نظام النجوم» الذى
يفضحانه فى فيلمهما.. فكان معهما اسمان من أنجح الأسماء الآن فى السينما
التجارية هما محمود ياسين وسهير رمزى.. مع مجموعة كبيرة من أنجح الأسماء
الكوميدية: أحمد زكى وسعيد صالح ويونس شلبى.. بالإضافة إلى رقصة شرقية
أيضاً من الراقصة هياتم!

ما الذى يتقص هذا الفيلم إذن؟

لقد كان أى عاقل يتوقع خيراً كثيراً من فيلم يحمل اسمى شابين جادين مثل
محمد راضى أحد أكثر مخرجينا الشبان موهبة.. ومجيد طوبيا أحد أكثر أدبائنا
الشبان موهبة أيضاً فى مجال القصة والرواية.. والذى تحمل محاولاته السينمائية
الثلاث ككاتب سيناريو رغبة حقيقية فى صنع شىء جاد ونظيف ومختلف عن كل ما
تقدمه قوالب السينما المصرية المكررة..

وفكرة فيلم «صانع النجوم» نفسها لو سلمنا أصلاً بجذواها ولو تجاوزنا عن
تكرارها فى كثير من الأفلام.. كان يمكن أن تكون فكرة جيدة.. ولاشك أن صانعى
الفيلم يميلان كثيراً من النوايا الطيبة.. ولكن الطريق إلى الجحيم كما نعلم مفروش
بالنوايا الطيبة.. وهو قول لا يصح فى شىء كما يصح فى الأفلام.. فكل نوايا العالم
الطيبة لا تكفى لصنع فيلم جيد.. لأن السينما موهبة خاصة وقدرة على الصياغة
بشكل خاص ويقواعد خاصة تختلف عن قواعد القصة والرواية والمقال الخطابى..
ولغتها الخاصة هى الصورة والتدفق والسلاسة والترابط والإيقاع.. وبالنسبة لفيلم
أراد أن يكون كوميدياً ساخراً أيضاً رغم أفكاره «العميقة» فلا بد من عنصر خفة
الدم على الأقل.. وهى مسائل تتنافى مع شحنة الملل والرتابة وتقل الدم الشديد الذى
ساد مناطق كثيرة من هذا الفيلم.. رغم حشر نجوم الكوميديا الهائل الذى تم جمعه
لمجرد الجذب الجماهيرى دون أن تكون هناك كوميدى يقدمونها أصلاً.. وكان مجرد
ظهور سعيد صالح ويونس شلبى يكفى لإضحاك الناس.. فكنا نحس أن المسكينين

يفتعلان أى شىء وكل شىء لإضحاك الناس ولتبرير ظهورهما أصلاً ويؤلفان تأليفاً فورياً يائساً لم ينجح رغم ذلك فى إضحاك أحد..

ولم تكن المشكلة بالطبع مشكلة سعيد صالح ويونس شلبى.. ولا مشكلة أن يضحكنا الفيلم أو يصيبنا بهذا القدر الهائل من النكد و«الغم الأزلئ» الذى أصابنا به.. فالأهم من ذلك كان أن تصلنا الرسالة الأساسية التى يحملها الفيلم.. وهى كشف العلاقات المتفسخة والزائفة التى تحكم سوق و«غابة» السينما المصرية.. وهنا ومن البداية نكتشف أن فيلماً ينتقد غياب «المنطق» من السينما المصرية.. يخلو هو نفسه من أى منطق، فالمفروض أننا أمام فرقة مسرحية من الهواة فى أحد المصانع.. ولكن السيناريو يضع من يده هذه الفرصة الذهبية لتتعرف على هذا الجو الجديد تماماً على السينما المصرية.. فلا نرى هذا المصنع أبداً إلا من خلال بعض الجدران والصجرات ومسرح صغير يمكن أن يوجد فى أى مكان.. ولكن المصنع نفسه مكان هلامى بلا ملامح ولا بشر ولا عمال ولا نعرف حتى ما الذى «يصنعه» هذا المصنع لولا أن نسمع البطلة تقول أنها جاءت لتشتري منه سيارة فلا تفهم إذا كان مصنعاً أم معرض سيارات.. كما لا تفهم ما إذا كان الممثلون الهواة عمالاً أم موظفين أم ماذا بالتحديد.. فحرام أن يعمل أحد فى السينما المصرية وأن تتحدد مهنته بالضبط.. أنت تسمع فقط عن المهنة فى جملة حوار.. هذا مهندس وهذا طبيب وهذا بلطجى لأن الجميع يكونون عادة لاشياء أخرى..

والاشياء الأخرى التى يريد هذا الفيلم أن يتفرغ لها هى أن تقع سهير رمزى كالعادة فى حب محمود ياسين وكما يحدث فى كل الأفلام التى يسخر منها هذا الفيلم.. ولكن المضحك أن تكون ظروف قصة الحب هذه المرة أشد سخفاً وغرابة.. تصور نجمة مشهورة تذهب لشراء طائرة من مصنع.. فيقنعها ممثلو المصنع الهواة بأن تتفضل وتشوف البروفة.. فتتفضل.. وفجأة تشترك أيضاً فى تمثيل «مجنون ليلي» لأمير الشعراء.. ولجرد أن تنظر فى عيني «البيه» ممثل الفرقة وينظر فى عينيها.. وفجأة تقع فى حبه.. وفجأة تكتشف أنه ممثل هائل.. وفجأة تقرر أن تصنع منه نجماً.. وفجأة تحضر الرشيدى المنتج صانع النجوم «ليصنعه».. وفجأة يوافق صانع النجوم على أن يصنعه رغم عدم اقتناعه به.. وفجأة يصبح العامل نجماً مشهوراً.. وفجأة - للمرة الثامنة - يتزوج النجمة المشهورة.. وكل هذا فى «ثلاث شوط».. وعلى وبنه!

وهكذا بمنطق سحرى أشد عجباً من أى فيلم آخر.. أو بلا منطق على الإطلاق.. يقيم الفيلم بناءه الأساسى على هذه السلسلة المتلاحقة من الأوهام.. ليفقد أشد المشاهدين سذاجة اقتناعه بأى كلام يمكن أن يقوله الفيلم عن الأفلام الرديئة.. لأنه يحس على الفور أنهم ضحكوا عليه وجروه بمجموعة من الأكاذيب إلى أشد هذه الأفلام رداءة.. بل أن فضيلة الأفلام الرديئة هى أنها لا تدعى شيئاً ولا تضحك على أحد وعندما تقول أنها ستتحدث عن قصة العالمة «زوية أوية» فإنها لا تصنع أكثر من أن تحدثه بالفعل عن «زوية أوية» ولا تقول أى «كلام كبير» آخر!

ويصبح مكرراً بالطبع ومموجاً كل ما «يكتشفه» النجم الجديد بعد ذلك من مساوئ تجارة السينما.. لأن مثل هذه الشخصية الانتهازية التى تتنكر لماضيها ووضعها الاجتماعى وحتى علاقتها العاطفية السابقة فى ثانية واحدة من أجل الزواج من نجمة مشهورة وبلا أى مبرر مقنع.. يكون من طبيعة تركيبها المتسلق النفعى أن تقبل كل الأوضاع التى تواجهها بعد ذلك بل وأن تتلامم معها من أجل مكاسب حياتها الجديدة المرفهة.. ولذلك يكون من المستحيل أن تشعر فجأة بالاشمئزاز والرفض والتمرد على أوضاع أصبحت هى نفسها جزءاً منها.. وهنا الخطأ الدرامى العاشر أو العشرين.. إذا كانت هناك أى دراما على الإطلاق فى فيلم كهذا..

ولكن الفيلم يريد أن يصل إلى نهاية تراجيدية رسمها مسبقاً وأصبح من المحتم أن يصل إليها رغم أنف أى دراما وأى تركيب نفسى وأى منطق.. وهنا تكون الكارثة الحقيقية.. وهى أشد الكوارث إضحاكاً فى تاريخ السينما المصرية.

تصوروا ممثلاً المفروض أن يصور مشهداً فى طريق زراعى.. يذهب وحده بسيارته إلى هذا الطريق الزراعى وبلا أى سبب مفهوم سوى مجرد الرغبة فى إظهار الريف والفلاحين و«طين الأرض» ولجرد الإشارة إلى «الواقع المصرى» الذى تجاهله الفيلم فى بدايته عندما تجاهل المصنع.. إنه يتدارك غلطته فى النهاية حين يجعل البطل يلمح فلاحاً حسناً هى نفس خطيبته السابقة.. رمزاً بالطبع لبراءة الماضى الضائعة.. وفجأة يصدم حماراً بسيارته.. ويموت الحمار.. ويكي صاحبه.. فيهرب النجم المشهور خوفاً.. وهنا يمكن أن تغلق عينيك لتسمع هذا المشهد الإذاعى.. بعض الناس يتحدثون عن رجل سقط فى التربة بسيارته.. أحدهم يطلب من أحدهم النزول للبحث عن الجثة فى السيارة.. يقول الرجل: العربية أهى يا بيه ونزلت نورت فيها ما لقيتش حاجة! وبإغلاق عينك لن تخسر شيئاً على الطريق..

فالكاميرا ثابتة على الرجال يتحدثون على الطريق الزراعى.. وليست هناك أى ترعة ولا سيارة!

و«الواقع» الريفى.. الأصيل.. النقى.. هو بالطبع على الشريف الفلاح الذى يدعو محمود ياسين النجم الهارب من الحمار للبقاء فى عشته بضعة أيام بالجلباب الريفى الأصيل العظيم.. فيبقى ويسترد صحته.. بينما صانع النجوم - شخصية بشعة يلعبها سيد راضى بباروكة راسبوتين! - يقيم دعايته على موت النجم.. لنصل إلى مشهد النهاية الساذج الركيك: النجم يعود إلى الحياة فينكره جمهور أفلامه لأن صانع النجوم الذى منحه الحياة حكم بموته!

مظلوم الممثل الشاب أحمد زكى لضياع جهده الجيد فى هذا الفيلم.. ومظلوم محمود ياسين نفسه الذى يظهر فى أسوأ حالاته «شكلاً» وموضوعاً.. ومظلومة حتى منى جبر التى كونت مع أحمد زكى ثنائياً هو أفضل ما فى الفيلم.. ومظلومة كل الناس التى شاهدته ليضحك عليها بأنه يسخر من السينما المصرية فى محاولة ذكية لاستغلال كل أساليبها الرديئة .. ولكنها محاولة لم تكن ذكية بما يكفى.. لأنها لم تحقق فلوساً بما يكفى!

«السقامات»

فيلم عظيم «لأبو سيف» الذى نعرفه

أخطر ما يتعرض له الناقد هو أن ينهر انبهاراً شخصياً بفيلم ما.. لأن هذا لابد أن ينعكس على تناوله للفيلم فيكتب قصيدة مدح بدلاً من أن يقدم تحليلاً فنياً موضوعياً محايداً بمقاييس مجردة لا علاقة لها بمشاعره الشخصية كما يجب أن يكون النقد..

واعترف من البداية بأننى مبهور بهذا الفيلم.. «السقامات» إلى حد جعلنى مهموماً.. بل و«مصدوما» طوال يومين بعد مشاهدته وعجزت عن الكتابة عنه إلى أن أهدأ قليلاً وأعثر على شيء اكتبه غير مجرد الكلمات العاطفية الكبيرة.. ومع ذلك فلست أظن أننى سأنجح..

إن «السقامات» من الأفلام القليلة العظيمة التى يتهيب الناقد كثيراً من الاقتراب منها.. لأنها توحد بين الناقد والمشاهد العادى - أو الإنسان - فى داخله.. فتختلط مشاعر هذا بذاك ويتحول النقد إلى نوع من الانطباع الشخصى هو أخطر ما يمكن أن يتعرض له فيلم.. لأن عناصره الفنية التى يجب أن تكون المقياس الوحيد لتقييمه.. تخضع حينذاك لعواطف الناقد الشخصية.. سواء بالقبول المطلق أو بالرفض المطلق..

ومع ذلك فإن العناصر الفنية وحدها لفيلم «السقامات» وبمنتهى الموضوعية والتجرد - هى التى تجعله فى تقديرى الشخصى ليس فقط أفضل أفلام صلاح أبو سيف على الإطلاق.. بل وأفضل فيلم مصرى فى السنوات العشر الأخيرة إن لم يكن فى مساحة أكبر من هذا بكثير فى عمر السينما المصرية..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التى أسوقها بلا تردد وبعد معرفة لا بأس بها بمستوى السينما المصرية.. فإن من الضرورى أن نحاول التدليل عليها من خلال



السقا مات - إخراج صلاح أبو سيف - ١٩٧٧

الفيلم نفسه بدلاً من الاكتفاء بتقديم قصيدة مدح لا تثبت شيئاً..

● القصة: هذه الرواية المبكرة ليوسف السباعي هي أفضل رواياته على الإطلاق وأكثرها عمقاً.. ومن بين كل إنتاجه الغزير لا يعلق شيء في ذاكرة قارئه بقدر ما تعلق «السقا مات».. وهي عمل شديد الصدق والحرارة.. تحمل ببساطتها وسخريتها المريرة فلسفة عميقة في مواجهة الموت والعجز الكامل عن حل لغزه إلا بتحديه وإلقائه خلف ظهورنا مادام قادماً لا محالة.. وتقوم فلسفة الرواية البالغة البساطة على أن شبح الموت المرعب ليس سوى خصم غادر يكمن لنا خلف الجدران.. وأنه لا يجرؤ على مواجهتنا فلابد أن نواجهه نحن ولا نجمد حياتنا في انتظاره.. وهذا هو الدرس الذي نتعلمه من شخصية شحاتة الذي أصبح الموت مهنته التي يأكل منها خبزه اليومي وهو يرتدى حلته السوداء ليوصل الموتى إلى مقرهم الأخير بكل «الآهبة» اللازمة بلا لزوم.. ومن هذا التعامل اليومي مع الموت أدرك شحاتة سر الحياة ومعناها.. وهو ببساطة أن نحياها «ونأخذ منها حقنا» إلى آخر نفس.. فشخصية شحاتة النهمة إلى كل لذات الحياة هي التجسيد الفطري المباشر لمواجهة الموت والسخرية منه وهزيمته بالطريقة الوحيدة.. وهي أن نحيا.. وشوشة السقا لا يدرك

هذا الدرس ويقبع خائفاً من الموت منذ أن انتزع منه زوجته.. وخوفه يجمده عن أى حركة وعن أى حياة.. ولكنه لا يكاد يفتح عينيه على فلسفته الجديدة فى مواجهة من خلال شحاتة.. حتى يهزمه الموت مرة أخرى بانتزاع شحاتة نفسه فى قمة عنفوانه.. وهنا ينتكس شوشة مرة أخرى إلى حد الاستسلام الكامل للموت.. بأن يرتدى هو نفسه الحلة السوداء ويمشى أمام الجنازات.. إنه يصبح جزءاً من طقوس الموت وقرايبه هو أيضاً..

«رحلة الأفندية السوداء» هنا رمز واضح للموت نفسه.. وتداولها من شحاتة إلى شوشة إلى ابنه سيد رمز لكأس الموت اللوارة التي لابد أن تمر علينا جميعاً.. ومن هنا تجيء أهمية موت السقا فى نهاية الرواية وارتداء ابنه للحلة السوداء ليمشى بها أمام جنازته..

● السيناريو: فى «حمام الملاطيلي» أول سيناريو للسيناريست الشاب محسن زايد لصلاح أبو سيف نفسه لم يقدم لا الكاتب ولا المخرج جديداً.. ولكن محسن زايد يقدم فى «السقا مات» أفضل سيناريو قدمته السينما المصرية فى السنوات الأخيرة.. ولو أن بصمات صلاح أبو سيف واضحة فى هذا السيناريو - حيث أن «السقا مات» من الأفلام التي لا يمكن الفصل فيها بين السيناريو والإخراج - إلا أن هذا لا ينفي قيمة العمل الكبير الذى قدمه محسن زايد كما لا ينفي أنه مكسب حقيقى للسينما.. استطاع أن يستخلص من الرواية أفضل ما يمكن تحويله إلى فيلم.. وبوعى دقيق بالفروق بين السينما والأدب.. ورغم صعوبة تحويل كثير مما فى «السقا مات» الرواية إلى صور سينمائية.. فقد قدم السيناريو نسيجاً حياً متلاحماً شديد التدفق والصدق لشريحة من حى مصرى شعبى فى القاهرة ١٩٢١.. ومن خلال عدد من الشخصيات والأحداث تبلغ حد الروعة.. لقد استطاع السيناريو أن يضع يده على فلسفة الرواية القائمة على مناقشة فكرة الموت وضرورة مواجهته بشجاعة وإلا ضاعت منا الحياة نفسها.. وكان ضرورياً مع موضوع كهذا أن يمتلئ بشحنة هائلة من الحزن سواء بالمشاهد الشجاعة التى تقدم الجنازات والصراخات الخائفة أو من خلال الإحساس الثقيل برهبة الموت الذى يسيطر على العمل كله.. ولكن الحزن الذى يجثم على صدورنا ونحن نشاهد هذا كله هو الحزن النبيل الذى يحققه فن عظيم.. وبلا ذرة ميلودرامية واحدة من هذا النوع الذى يحقق حزناً مفتعلاً رخيصاً فى معظم أفلامنا.. أو حزناً غاضباً على ضياع وقتنا وفلوسنا ونحن نشاهده.. إن

فيلمًا مصرياً لم يصبنى شخصياً بهذا الإحساس القاهر - الخائف والساخر معا - بالموت كما فعل هذا الفيلم.. وهذا الإحساس بالحرز واكتشاف لغز الموت الذي نتظاهر أحياناً بأننا قد نسيناه هو بالضبط الإحساس بالتطهر الذي يرتفع بك إلى مناقشة الأفكار الكبيرة المطلقة.. وهى مسألة نادرة جداً في السينما المصرية.. ولكن أفضل ما يحققه السيناريو هو أنه لم يفقد أبداً علاقته بالواقع اليومي والحياة المعاشة ليخلق فى تهاويم تخريفية مجردة كما يفعل بعض السينمائيين السذج وقليلى المهوبة عندما يتصورون أنهم يعالجون «أفكاراً كبيرة».. فنحن فى «السقا مات» نناقش هذه الأفكار الكبيرة من خلال شخصيات صغيرة جدا وعادية من قاع المجتمع .. شخصيات مقنعة ويمكن تصديقها لأنها مرتبطة بحياة حقيقية ولها ملامح.. ويجيد السيناريو رسم الشخصية الرئيسية.. شوشة السقا الذى ماتت زوجته فأخذ موقفاً عاجزاً هرويباً إزاء الموت.. وكانت حتى لحظات حزنه وتأمله الفلسفى مقنعة تماماً لأن الفيلم لم يحاول أن يضع على لسانه عبارات كبيرة لا يمكن أن تتناسب مع «تركيب» مثل هذه الشخصية.. وهو العيب الذى يأخذه البعض على شخصية ابنه الطفل سيد الذى يقول كلاماً أكبر من سنه.. خصوصاً ذلك المشهد الذى يناقش فيه فكرة الحرام والحلال بعد أن سرق حبة «الجوافة» من حديقة القصر الكبير.. وفى تقديرى الشخصى أنه من أجمل مشاهد الحوار فى الفيلم - والحوار كله شديد الذكاء والعمق والبساطة فى نفس الوقت فى الفيلم كله - ولست أرى أن الطفل حتى فى هذا المشهد قال كلاماً أكبر من أن يعيه طفل فى مثل تركيبه الاجتماعي الخاص.. إذا تذكرنا أنه طفل فى العاشرة شديد الذكاء قوى الملاحظة - وليست هذه مسألة غريبة بالنسبة لطفل مصرى فى مثل هذه الظروف - يطوف الشوارع والبيوت مع أبيه «السقا» ويشارك فى العمل واقتحام الحياة واكتساب الخبرات فى هذه السن المبكرة.. خصوصاً لو لاحظنا هذه العلاقة الخاصة بينه وبين أبيه الذى ركز كل حبه وعنايته فيه بحيث تحولت علاقتهما إلى نوع من الصداقة والمشاركة فى اقتسام الأعباء والخبرات.. ثم أن الطفل لم يقل كلاماً كبيراً إلى هذا الحد .. وإنما «فلسف» مسألة «الجوافة» كما يعيها المنطق العقلانى الخاص لطفل ذكى يرفض قبول المسلمات دون مناقشتها.. والمسألة بسيطة جداً بالنسبة له: فثمار الجوافة كثيرة جداً بحيث لا يمكن أن تأكلها عائلة واحدة.. وهو كان جائعاً فأخذ واحدة لا يمكن أن تضر كثيراً هذه العائلة الواحدة ساكنة القصر.. فكيف تصبح

هذه سرقة..؟ وكيف تصبح حراماً؟

إن هذا المشهد - على العكس - هو نموذج للصياغة الجيدة والمحسوبة بمقولة شديدة للحوار ولتركيب الشخصيات والأحداث.. وهنا تجيء على القمة شخصية شحاته أفندي الذى يحترف السير أمام الجنازات .. إنه رجل يعيش من الموت وبالموت.. أى أنه يكسب رزقه اليومي من التعامل اليومي مع الموت.. ولذلك فهو أكثر الأحياء إحساساً بالموت وكشفاً للغز الغامض.. وفلسفته العميقة التي لم يقرأها فى أى كتاب هو جوهر الحياة كلها.. وهى ببساطة أن هذه الحياة بكل صخبها هى «حالة مؤقتة».. وإن الموت على العكس هو الحقيقة الوحيدة الثابتة والدائمة.. فإذا كنا ندرکها جميعاً فلماذا نخشاها؟ ولماذا نسمح لها بأن تجمد حياتنا رعباً.. بدلا من انتهاز كل دقيقة للاستمتاع بحياة سرعان ما نفقدها؟.. إن إغراق شحاته فى ملذات الحياة إذن ليس نابعاً من فساد أخلاقى.. وإنما هو تقدير شديد الاحترام والتعقل لحكمة الحياة والموت.. وهو الموقف الوحيد الصحيح - فى تقديرى - فى تناول الحياة والموت تتوالى لا يجعل الإنسان مشلولاً فى مواجهة أحدهما على حساب الآخر حتى يعيش حياً ميتاً.. أو لا حياً ولا ميتاً.. وإذا كانت شخصية شحاته أفندي هى أفضل وأعمق شخصيات الفيلم والتي تتركز فيها فلسفته كلها.. فإن أفضل ما صنعه السيناريو هو أنه استطاع أن يقدم أفكاره الكبيرة بما يتفق أيضاً وتركيب الشخصية العقلية والاجتماعية والسلوكية بحيث لا يفرض عليها شيئاً من خارجها غير قابل للتصديق أو للإقناع..

وحول هذه الشخصيات الثلاث الرئيسية يدور عدد آخر قليل من الشخصيات الثانوية.. وعدد من المشاهد المواقف «التركيبات» تدور كلها حول فلسفة الفيلم الرئيسية.. ويبلغ كثير منها حد الروعة على المستوى السينمائى مثل مشهد الأطفال فى «الكتاب».. ومشهد اكتشاف شوشة لحقيقة مهنة شحاته التي يتشام منها.. ومشهد بحث شحاته عن المبلغ المطلوب لقضاء ليلة مع عزيزة نوفل.. ثم استعداده الهائلة لهذه الليلة والتي تنتهى بموته المفاجئ.. وهو من أعمق مشاهد السينما على الإطلاق وأكثرها سخرية.. ثم مشهد رواية شوشة لابنه سيد فى الحمام عن موت أمه.. مكملاً هذه الرواية وهو يحمله على كتفه بعد الحمام فى الطريق إلى البيت.. ثم هذا المشهد الرائع لشوشة وهو يرتدى البذلة السوداء لأول مرة ليسير فى الجنازات بدلاً من صديقه الميت.. وتذكره المفاجئ لموت زوجته وانخراطه فى البكاء

وما أعقب ذلك من ثورة على الموت وصراخ فى وجهه وتساؤل عبثى عن حكمته.. ثم هذا المشهد النادر لاكتشاف شوشة لحقيقة عمره عندما مسح جزءاً من المرأة المطموسة بالأبيض - وهو تقليد شعبى مصرى دلالة على الحزن - ليرى وجهه المجدد لأول مرة منذ سنوات بعد أن رفض والد الفتاة زكية تزويجها منه..

ولكى يبقى هناك تساؤل عن ضرورة أن تكون أم أمانة (أمينة رزق) عمياء.. وهى مسألة لا تحمل أية قيمة درامية.. بل تعطى للفيلم على العكس «شبهة ميلودرامية» لا قيمة لها وإن كان الإخراج قد استطاع أن يتجاوزها بعدم التركيز عليها..

ثم يبقى هناك اعتراض على ربع الساعة الأخير من الفيلم الذى يقترب فيه من نهايته.. وبالتحديد ابتداء من حفل عرس زكية وتلك المعركة المفتعلة التى أثارها دنجل شيخ السقاين المعزول.. فلم يكن هناك مبرر درامى من ناحية لكى يفسد هذا الرجل ليلة العرس إنتقاماً من شوشة الذى حل محله فى إدارة «حنفية الحكومة» طالما أن العرس ليس عرس شوشة شخصياً.. ومن ناحية أخرى كان هذا المشهد خروجاً مفاجئاً على أسلوب الفيلم كله وجوه العام.. وفى تصورى أن المبرر الوحيد لهذا المشهد المفتعل هو أن صلاح أبو سيف لم يستطع مقاومة حنينه لجو الأفراح الشعبية و«الحناقات» التى يحب تقديمها.. ولكن حنينه هذا على حساب نهاية الفيلم.. وهى النهاية التى لا أدرى كيف سمحوا بتغييرها هذا التغير الخطير بحيث يعيش السقا بدلاً من أن يموت ولجرد أن ينتهى الفيلم نهاية «متفائلة».. ففضلاً عن سذاجة هذا التصور للتفاؤل والتشاؤم.. فلإن الأخطر من ذلك هو أن موت السقا فى الرواية الأصلية وارتداء ابنه الطفل للبذلة السوداء ليسير أمام جنازته فيه تأكيد على فكرة الرواية الأساسية.. وهى أن الموت «عجلة نورة» تلحق بالجميع.. ولكن الحياة تستمر رغم ذلك.. وبإبقاء الفيلم على حياة السقا يخرج خروجاً غير مبرر على هذه الفكرة من أجل تخفيف شحنة الحزن والقتامة التى لم يخففها رغم ذلك ولم يكن مطلوباً أن يخففها من أجل إرضاء الجمهور لأنها إحدى دعائم الفيلم الرئيسية..!

● الإخراج: منذ شهرين فقط قلت إن أفلام صلاح أبو سيف تتراوح «بين القاع والقامة».. وبالعكس.. وفى «السقا مات» يصل أبو سيف إلى قمته.. وهو لا يقدم هنا أفضل أفلامه على الإطلاق وأفضل مستوياته السينمائية.. وإنما يقدم فيلماً من أفضل ما قدمته السينما المصرية فى تاريخها كله.. بل وفيلماً على المستوى العالمى بكل المقاييس.. وأود أن أبدي دهشتى الشخصية من صلور الفيلم من صلاح أبو

سيف.. فقد كنت أتصور أنه فقد «أسلحته الشخصية» في السنوات الأخيرة وبخل في «مرحلة خمود».. وكنت أعتقد دائماً أن صلاح أبو سيف هو أفضل مخرجي السينما المصرية في تاريخها كله ولكنه أعطى أفضل - أو كل - ما عنده وانتهى الأمر.. ولكن ها هو «الرجل الكبير» يفاجئنا بأنه مازال قادراً على صنع الأفلام العظيمة وعلى أن يدهشنا.. ألم نكن على حق إذن حينما قسونا عليه في «بحر العسل» الذي لم يكن عسلاً علي الإطلاق بل كان شيئاً آخر.. وإلا يتحمل مخرجونا الكبار إذن مسئولية تاريخهم واسمهم ومواهبهم ودورهم بالنسبة لمجتمعهم؟..

وبعيداً عن هذه الأحكام المطلقة التي تبدو إنشائية.. اعترف بصعوبة التدليل عليها تدليلاً نقدياً فنياً بالمعنى العلمى .. إن أسخف شيء عند التعرض لفيلم ما هو التحدث عن «الإخراج».. فهي كلمة مدرسية لا تعنى شيئاً بقدر ما تعنى كل شيء.. لأن «إخراج» أى فيلم ببساطة هو الفيلم نفسه.. وبالنسبة لمثل فيلم «السقامات» بالذات لا يمكن الحديث عن الإخراج إلا بعرض الفيلم كله وتحليله على الموفيولا مثلاً.. وكل حديثي الطويل السابق عن «السيناريو» هو حديث عن «الإخراج» في الوقت نفسه.. ليس فقط لأن تأثير صلاح أبو سيف واضح في كل لقطة وفي كل عبارة حوار.. وإنما لأن أى مخرج في العالم مسئول عن كل همسة في فيلمه.. ومع ذلك فمن السهل جداً التدليل على المستوى التكنيكي الممتاز لصلاح أبو سيف في كل تفصيلة صغيرة في «السقامات».. إنه لا يعود هنا إلى عالمه القديم العظيم الذي نعرفه وإنما يتجاوزه بكثير.. في اختيار تكوينات الصورة.. في حركة الممثل وإدارته تمثلياً.. في توظيف حركة الكاميرا والديكور.. في الإيقاع والتدفق من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد بحيث ينتزع من مونتاج رشيدة عبد السلام أفضل مستوياته.. في التصوير الذي يوظف فيه محمود سابو إضاءاته توظيفاً درامياً مقتصداً تماماً في استخدام الإضاءة بما يتناسب تماماً مع الجو الحزين «الكابى» المسيطر على روح العمل كله.. فى الديكور الجيد والمقنع تماماً لمختار عبد الجواد الذى عكس الجو الشعبى الفقير بلا أى بهرجة ولكن مع فقر واضح فى الإنتاج.. وهو اسم جديد يكسبه ديكور السينما المصرية ويستحق أن يلعب .. ومثل كل أفلام صلاح أبو سيف تظل الموسيقى هى أضعف العناصر لأنه مخرج لا يريد طوال ثلاثين سنة من الأفلام أن يخرج عن الإطار التقليدى لموسيقى أفلامه ربما من باب الكسل..

وللتدليل على عناصر قدرة الإخراج الرائعة فى هذا الفيلم.. يكفى أن نسترجع كل

المشاهد التي ذكرتها عند الحديث عن السيناريو.. فهي مشاهد كان يمكن أن تبقى مجرد كلام مكتوب على ورق بارد لو لم يمنحها صلاح أبو سيف تلك القدرة النادرة على أن تتجسد على الشاشة صوراً حية ومشاهد مشحونة بالحزن وبالسخرية معاً.. إن إحساسه بالواقع يسترد هنا كل حدته وصدقته وسخونته التي نعرفها.. وتنفيذه لمشهد «الكتاب» مثلاً لا يصدر إلا من مخرج عظيم.. ومشهد شوشة وشحاتة يدخان الحشيش على «قهوة الأفندية».. وكل مشاهد الجنازات والمقابر وتكوينات الطرابيش الحمراء في زرقة الموت الكابية.. ثم مشهد مونولوج عزت العلالي في مناقشة الموت وسط المقابر الذي يصل إلى القمة في كل عناصره السينمائية.. التمثيل والتصوير وشريط الصوت.. ولكن المشهدين اللذين يهيطان إلى المستوى «الطفولي» بالنسبة للفيلم كله هما مشهد تحريض تحية كاريوكا لعمالها على ضرب فريد شوقي الذي لم يدفع الحساب حينما حاول صلاح أبو سيف كعادته أحياناً أن يترجم الكلام إلى صورة «بالنقطيع» السريع إلى لقطات السكاكين التي تقطع اللحم ومثل هذه المسائل المضحكة.. ثم مشهد تخيل فريد شوقي لليلة الحمراء التي يمكن أن يقضيها مع عزيزة نوفل حين عبر الإخراج عن هذا الخيال تعبيراً شكلياً سانجاً بالرقص واللون الأحمر والكادر المائل»..

● التمثيل: صحيح أن صلاح أبو سيف من أكثر مخرجينا قدرة على إدارة الممثل.. ولكن كثيراً من قيمة عمله كان يمكن أن يضيع لولا المستوى الرائع لمجموعة ممثليه جميعاً في هذا الفيلم.. وهو أفضل مستوى للتمثيل في أفلام هذا العام كله.. على القمة وينفس المستوى يقف فريد شوقي وعزت العلالي معاً.. مستوى أداء عالمي بكل المقاييس يدعو للتساؤل الضروري عن موقف السينما المصرية الغريب من ممثل موهوب مثل عزت العلالي.. وبينما يعيد صلاح أبو سيف اكتشاف حسن حسين في دوره الصغير المذهل.. فإنه لا يدهشنا حين يحقق مع أمينة رزق أفضل مستوى أداء نسائي في عام ٧٧.. ولكنه يدهشنا بهذا «الطفل المعجزة» بالفعل شريف صلاح الدين في دور سيد الذي كان روح الفيلم الحقيقية والذي لا يعيبه سوى ضياع نصف حوارها من أسماعنا.. كما يدهشنا حتى بمستوى الأداء المنع لأصغر الأبطال ومن وجوه جديدة نراها لأول مرة مثل بلقيس في دور زكية.. وحتى «صبري لباس» في دور شرف الدباح!!..

افلام عام : ۱۹۷۸

«الأقمر».. رؤية شابة لواقع عجوز

بعد خمسة مخرجين جدد قدموا أفلامهم الأولى فى عام ٧٧.. يبدأ العام الجديد بالفيلم الأول «الأقمر» لهشام أبو النصر.. المخرج الشاب والمدرس بمعهد السينما والعائد من أمريكا بعد عشر سنوات فى دراسة السينما..

وأستطيع أن أقول أنني عاصرت الظروف الصعبة لصنع هذا الفيلم ومن اللحظة الأولى.. بل والظروف الصعبة التي خاضها هشام أبو النصر نفسه منذ عودته من بعثته.. ومحاولاته المستميتة الدائبة للبحث عن مكان وعن طريق.. وكيف إنه واجه محنة حقيقية فى مرحلة مواجهة الواقع الحقيقى الذى ينتمى إليه والذى غاب عنه عشر سنوات.. وكانت محاولة التكيف والتأقلم صعبة إلى حد أنه فكر فى السفر مرة أخرى بعد بضعة أشهر.. وأستطيع أن أزعم أنني ساهمت إلى حد ما فى إقناعه بالبقاء وعدم التعجل.. وبعد مشاهدتى فيلمه الأول.. فلست نادماً على ذلك..

لم تكن المسألة أن مخرجاً جديداً دارساً يمكن أن يصنع المعجزات.. فإن يكن هذا الشاب أو ذاك قد درس السينما فى أمريكا لعشر سنوات لا تعنى شيئاً فى حد ذاتها.. فكثيرون هم الذين درسوا السينما فى أمريكا أو فى روسيا أو فى فرنسا ولم يصنعوا شيئاً.. وقد استطاع هشام أبو النصر أن يفرض نفسه على الوسط السينمائى بثقافته و«ديناميكيته» غير العادية.. ولم يكن هذا أيضاً يعنى شيئاً فى ذاته.. فإن تكون مثقفاً سينمائياً جيداً لا يعنى بالضرورة أن تكون مخرجاً جيداً أو أن تصنع فيلماً جيداً.. بل اعترف أنني خلال متابعتى عن قرب لكل مراحل فيلم «الأقمر» لم أكن مطمئناً تماماً للنتيجة.. ويمكن الآن فقط أن أقول إن النتيجة كانت أفضل مما نتوقع.. وإننا كسبنا مخرجاً جيداً آخر ومن أول أفلامه.. بل إن «الأقمر» يتفوق على معظم الأفلام الأولى للمخرجين الجدد الذين شاهدنا أفلامهم فى الفترة الأخيرة.. وعلى أكثر من مستوى..

رحبنا ببعض المخرجين الجدد فى أفلامهم الأولى لأنهم أثبتوا قدراتهم الحرفية ومعرفتهم الكاملة لعملهم ورغبتهم فى التميز بأسلوب أو شكل مختلف عن الأشكال

التقليدية للسينما التجارية التي توقفت تماماً عن تجديد نفسها.. ومع تحفظنا الشديد على الموضوعات التي يختارونها لأفلامهم والتي لا تتميز عن الموضوعات التجارية المستهلكة إلا بالذكاء وجودة الصنعة.. ولكن هشام أبو النصر فى «الأقمر» يقدم أسلوباً فنياً متمكناً ومتميزاً.. ومع اختيار موضوع جيد فى نفس الوقت ومصرى تماماً وشديد الجرأة والواقعية..

قد تختلف الآراء فى مسألة الواقعية هذه.. ولكن من المؤكد أن «الأقمر» لا يتعامل مع الواقعية بمفهومها الشكلى أو (واقعية الحارة والديكور).. وإنما يقدم واقعية المنهج والرؤية لشريحة من الواقع المصرى الحقيقى يحلل شخصياتها وعلاقاتها والأسباب الإجتماعية الكامنة وراء سلوكها ومصائرهما.. وأستطيع أن أقول - حسب تقديرى الشخصى - أن «الأقمر» هو امتداد لواقعية صلاح أبو سيف فى أفلامه التى ينطبق عليها هذا المعنى انطباقاً حقيقياً.. ولكن مع حس شبابى متجدد وبياقع أكثر معاصرة ومباشرة.. والمباشرة هنا ليست بالمعنى الخطابى وإنما بمعنى المواجهة الجادة والصريحة للواقع..

ظروف إنتاج الفيلم نفسها بأموال مخرجه القليلة هى ظروف تحسب له.. لأنه فى خطوته الصعبة الأولى ومن أجل تحقيق نوع من الاستقلال الاقتصادى يتحمل كل مخاطر الإنتاج ومع موضوع ليس مضمون النجاح الجماهيرى لأنه لا يحقق للمشاهد أى نوع من أنواع الابتهاج بل يضعه بحدة ويقسوه أحياناً فى مواجهة واقعه.. ومع الاستعانة بكتابتى سيناريو جديدين تماماً يعملان لأول مرة هما أحمد عبد السلام وفايز غالى وبلا أى محاولة لاستغلال المغريات التجارية.. حتى أن الاسمين الكبيرين الوحيديين: نادية لطفى ونور الشريف لا يلعبان فى الواقع بطولة الفيلم بالمعنى الدارج بقدر ما تتوزع البطولة على نجوم الصف الثانى والثالث - وأحياناً العاشر.

النسيج الدرامى للفيلم ليس هو نفسه ذلك النسيج التقليدى القائم على «حنوتة» واضحة لها بداية ونهاية تشد الجمهور.. وإنما هو نسيج يقوم على عدة شخصيات فى واقع معين شديد الصدق والبساطة ثم تحليل علاقاتها البسيطة فى ظاهرها.. والضغط الصعبة التى تتعرض لها.. ثم طموحاتها النبيلة المشروعة لتخطى هذه الظروف.. ثم عجزها النهائى عن الصمود وهزيمة محاولاتها الفردية الخاطئة لتحقيق أحلامها مما يؤدى بالضرورة إلى سقوطها واستسلامها..

قصة إسماعيل ولي الدين الكاتب الشاب الذي يمثل مذاقا خاصاً للرواية المصرية لعله أهم امتداد أدبي لنجيب محفوظ.. هي مثل كل قصصه الأخرى تحمل بذوراً جيدة لرؤية جديدة لشرائع خاصة - بقدر ما هي عامة - للواقع المصرى فى قطاعاته القاهرية الشعبية القديمة.. وتحاول أن تضع صراعات نماذجها الشابة أو الجديدة فى واقع مكاني قديم أو تاريخ.. ربما لمحاولة بلورة الصراع بين القيم الجديدة والقديمة وعلى أسس من التاريخ والدين والاقتصاد والجنس والثقافات المتنافرة فى نسيج واحد.. وبحيث تحاول كل نماذجها بوعى أو بلا وعى أن تتجاوز واقعها وتخطيها ولكن بأساليب هروب متخيلة هى نفسها إلى حد سلوك الطريق الخطأ غالباً.. وهى ملامح تتوفر أكثر ما تتوفر فى «الأقمر».. وينقصها مثلما ينقص كل أعمال إسماعيل ولي الدين الأخرى عنصر امتداد واتساع وعمق (البناء الدرامى) أو الروائى بالمعنى التقليدى الجاهز.. بمعنى أنها تحمل من (احتمالات الدراما) أكثر مما تحمل من (إمكانات الدراما).. مما يؤكد على قيمة العمل الذى قام به كتاب السيناريو الثلاثة.. والذين نجحوا أيضاً فى كتابة حوار جيد ومركز ولاذع ومختلف المذاق..

وهنا استطاع السيناريو أن يعثر على الصيغة المناسبة لموضوعه.. وهى (دراما الشخصيات).. أى الدراما القائمة على تحليل عدد محدود من الشخصيات فى واقع معين.. مع تحليل علاقاتها فيما بينها وفيما بينها وبين ظروف هذا الواقع فى نسيج واحد متلاحم:

كمال البلبيسى (نور الشريف) الشاب الرومانتيكى الحالم.. الذى يقرأ الكتب ويغير أفكاره فيرفض كثيراً مما يدور حوله رفضاً سلبياً لأنه لا يدري كيف يمكن أن يكون الرفض الإيجابى.. فهو يرفض مثلاً النجاح فى الثانوية العامة كنوع من الاحتجاج على أبيه الرأسمالى الثرى الذى يستغل عماله ويخيل عليهم (بمروحة) واحدة تخفف عنهم الحر بينما يشتري أجهزة تكييف لمصنعه بأربعمائة جنيه ويشرب (البلبيسى) المستورد.. وفى أكثر مشاهد حوار الفيلم وعياً يقول الابن لأبيه المتسلط:

- أنت بتكسب الريعمت جنيه دول فى ساعة واحدة..

- وماله؟ بكسبهم بعرق جبينى..

- ما فيش عرق فى الدنيا يجيب ٤٠٠ جنيه فى الساعة.. وبالمنااسبة.. أنا عمرى ما شفتك عرقاً!

ومشكلة كمال البلبيسى الحقيقية هى الفقر الروحي والخواء الشديد والإحساس

بالتخبط والضيق.. ان أباه ثرى وظروفه المادية قد تكون مريحة ولكنه يشكو كإنما يحدث نفسه فى «مونولوج» مستمر لا يشاركه فيه أحد: «وايه الفائدة إذا كنت حاسس بالفقر جوابا...» وهو حائر فى اختيار أى طريق .. يرفض العمل مع أبيه المستغل كما يرفض النجاح فى الدراسة ثم هو حائر حتى فى عواطفه بين صديقه المثقفة التى تطالبه بالزواج وبين بسيمة بائعة البرتقال الأرملة التى ترفض الزواج منه لأنه (تائه) بلا عمل وبلا موقف.. ثم هو لا يجد المشاركة الحقيقية إلا مع نماذج متناقضة تماماً مع تكوينه الاجتماعى والثقافى - وهى فكرة تتردد فى معظم أعمال إسماعيل ولى الدين - فأصدقائه الوحييون هم نشال وسائق تاكسى وبائعة برتقال.. ومثل كثير من شباب جيله يحاول الهرب مرة بالخدر ومرة بالدين فى حلقات الذكر.. ومرة بالجنس حين يختلس بضع ليال فى بيت زينات العالمة.. وطبيعى أن يؤدى به كل هذا التخبط إلى الجريمة ثم الهزيمة الكاملة والاستسلام!.. إن شخصية كمال البلبيسى من أنضع وأخصب شخصيات السينما المصرية فى السنوات الأخيرة وأكثرها إثارة للقلق والتفكير؟.. وهو نموذج حى وصادق لأزمة الجيل الحالى من الشباب حتى لو لم يلجأ بعضهم إلى مثل وسائله لمواجهة الأزمة!

خليل الفصل (محى إسماعيل): الشخصية المحورية الثانية فى الفيلم وإن كانت تشغل مساحة أكبر.. نشال عادى جداً مثل آلاف النشالين وإن كان لا يمكن أن ندينه.. فهو ضحية عاجزة لظروفه.. يده الطليقة فى جيوب الآخرين تقف مشلولة أمام أى مصدر شريف للرزق «يا بسيمة هو أنا لقيت طريق عدل ومامشيتشى فيه؟».. وهو مرتبط ارتباطاً قوياً بأمه العجوز العمياء التى ترفض النقود المسروقة وتضع القرش فوق القرش لتجمع ثمن كفنها.. بينما يبدو ابنها صادقاً تماماً فى تحقيق حلم: «ابتدى شغله بالحلال وأغنيكى عن السؤال».. ولكنه عندما يعجز عن تحقيق هذا الحلم يعلن تحديه للمجتمع بسرقة وسخرته منه: «أى مواطن من الماشيين دول تدب إيدك فى جيبه تلاقى بالكثير بريزة.. لازم الحكومة تطلع قانون: محدش يمشى فى الشارع وفى جيبه أقل من ١٠ جنيه.. هى دى الديمقراطية» وخليل الفصل لا يستيقظ من أحلامه الساخرة هذه إلا عندما يسرق لصصوص المقابر قروش أمه القليلة ويقتلونها.. فيقرر الاتجاه إلى الحل الوحيد فى تصويره: الجريمة.. وهو الحل الذى يرفضه الفيلم ويدينه عندما ينتهى بالهزيمة.. رغم أن شخصية خليل الفصل كانت أكثر شخصيات الشبان الثلاثة إيجابية وقدرة على الفعل.. ولكنه الفعل العاجز فى



الأقمر إخراج هشام أبو النصر - ١٩٧٨

الاتجاه الخطأ!

فتوح (سعيد صالح): موظف وسائق تاكسي يحلم بجمع الفلوس لشراء تاكسي خاص به ليعول أمه وأخته.. نموذج للانتهازي الذي يتصور أنه يمكن أن يحقق حلمه «بالفهلوة» وباختيار الطريق الآمنة.. ويعيش بفلسفة: «أبويا الله يرحمه قالها لى حكمة: قال يا فتوح يا بنى عيش ندل تموت مستور!..» ولذلك فهو يحاول الاستفادة من كل الظروف والمحاولات لتحقيق حلمه المشروع ولكنه ليس مستعداً أبداً لدفع أى ثمن.. فيكون أول من يهرب ليبلغ عن شركائه فى أى جريمة.. والغريب أن يكون هو الوحيد الذى يؤمن بمبدأ السلامة إلى حد «الندالة».. وهو الوحيد أيضاً الذى يفقد حياته بلا مقابل ويون أن تنقذه أى مواقف جبانة ويون أن يحقق أى حلم!

بسيسة (نادية لطفى) محور هذه الشخصيات كلها.. والواحة التى يعود إليها الجميع لينفضوا متاعبهم وليكتشفوا أنهم كانوا جميعاً يحبونها.. ولكنه حب مثل كل أحلامهم محبب ومهزوم وعاجز عن التحقيق.. بائعة برتقال فقيرة ووحيدة وأرملة لشهيد مات فى حرب لا تدرى عنها شيئاً.. يعتبرها الفيلم جوهر الأحداث كلها وأكثر الشخصيات صدقاً وحكمة وأصالة طبقاً للمفهوم السائد عند بعض الأدباء والفنانين

عن مثل هذه الشخصيات الشعبية.. مما يوقع الفيلم فى نفس التصوير الرومانسى لهذه الشخصية المثالية الذى ينتعد بها كثيراً عن الواقع المرير الذى لا يمكن أن يبقى لها أى مثالية.. خاصة مع رمز ابنها الطفل الذى يتوه كثيراً فى شوارع القاهرة حتى يعرفها كلها ويعود إلى أمه كل مرة.. وإذا كان الطفل رمزاً تقليدياً شائعاً للمستقبل فى السينما العالمية كلها.. فهو فى هذا الفيلم أيضاً رمز للتغيير وللأمل فى مستقبل أفضل من مصائر شخصيات الشبان الثلاثة.. وهو أكثر رموز الفيلم مباشرة وتسطيحاً لأنه لا يفسر لنا كيف يمكن أن يصبح مصير طفل عاش هذه الظروف أفضل من مصائر الآخرين الذين هزمتهم نفس الظروف؟

الأقمر: هناك دائماً مسجد «الأقمر» التاريخى القديم فى خلفية الأحداث.. تتجه إليه عيناً بسمية بالذات كلما أعوزتها الحاجة والدعاء.. ونسمع أنه تقرر هدمه بعد تداعى جدرانه.. يلتفت حوله أهالى الحارة رافضين هدمه ثم نسمع فجأة أنه تقرر الإبقاء عليه.. فلا نفهم ضرورة الهدم ولا الإبقاء ولا معنى «الأقمر» نفسه إلا المعنى المكانى.. أى مجرد تحديد ملامح معينة لحي شعبي قديم فإذا كان «الأقمر» يحمل معانى أو رموزاً أخرى فاعترف بأننى لم أفهمها..

وهناك بعد ذلك عشرات من التفاصيل والشخصيات الصغيرة التى لا غنى عنها فى نسج العمل كله.. الصول العاجز عن الجنس حتى تتجه زوجته عذيلة الشبيخة إلى أحضان الطبال جون العاملة.. والطبال نفسه الذى يعمل قواداً.. وزوجته زينات العاملة التى تفتح بيتها للرجال بالأجر.. والدنف القهوجى (إبراهيم عبد الرازق) الذى يحتال على مزيد من الكسب ببيع «البرشام» لناس يبحثون عن الهرب من حياة لا تستحق أن تعاش.. والخادمة (نادية زغول) التى تحلم بالحب هى أيضاً فتفتح البيت الذى تعمل فيه ليسرقه عاشقها الوهمى وتدفع الثمن من حياتها..

وكلها شخصيات منسحقة تحت وطأة ظروف أقوى منها.. يدفعها الفقر والاختناق إلى محاولة تحقيق أحلامها بالهرب وبالنشل وبالقتل نفسه وبكل أشكال الانحراف التى لا بد أن تنتهى بالهزيمة.. حيث يموت البعض ويسلم الآخرون أنفسهم إلى مصائرهم.. وبون أن يقدم الفيلم بدلاً أو وسائل أخرى أو حلولاً.. ولكن ليس بمنطق السلبية وإدانة الجميع والاستسلام للهزيمة.. وإنما بمنطق الإيجابية الكاملة التى تكشف واقعاً لا يمكن الهرب منه إلا بمواجهته.. ولكن بالطريقة الصحيحة..

الإخراج: بعد عشر سنوات فى أمريكا يعود هشام أبو النصر بلا أى اغتراب فى

التفكير أو فى الأسلوب وبلا أية تأثيرات تكتيكية زائفة ولا أى محاولات استعراضية مرافقة كما يحدث لمخرجين جدد فى أفلامهم الأولى.. وإنما يدهشنا على العكس هذا الحس العميق بالواقع المصرى فى ملامحه العامة وفى تفاصيله الصغيرة معاً.. وهذا الأسلوب الرصين المتعقل فى استخدام أدواته السينمائية!.. استخداماً طبيعياً سهلاً يبدو فيه أسلوباً «خافئاً» وإن كان «يفلى» من الداخل بما يثيره من أفكار.. هناك تدفق وحرارة تناسب شخصيات تشتبك علاقاتها فى حى شعبي وخارجه.. وبإيقاع سريع يوظف المونتاج توظيفاً ديناميكياً مركزاً بعيداً عن الثثرة ويقدم فيه عادل منير أفضل مستوياته.. واقتصاداً فى استخدام «الفلاشات» بحيث لا يرتبك سياق الفيلم وتدفعه.. وإذا كان هشام أبو النصر يقدم مشهداً ممتازاً للزار ينجح فيه فى استخدام شريطى الصوت والصورة ويجيد إدماج ذكريات بسيمة لاستبشهاد زوجته دون أن يسقط في إغراء «الفولكلورية» كما يفعل بعض المخرجين الجدد عندما يريدون تقديم واقعهم فقد كان قطع مشهد الزار إلى المشهد التالى يقتضى قطعاً فى شريط الصوت أيضاً ليتحقق تأثير «صمت» أفضل.. وإذا كان يلفت النظر نجاح هشام أبو النصر فى الابتعاد عن أى نغمة ميلودرامية يمكن أن تغرى بها بعض مواقف الفيلم.. كما ينجح فى الارتقاء عن أى محاولة مبتذلة لإغراء الجمهور بالأشياء التى تضمن إقباله على السينما التجارية.. فإن ما يلفت النظر أكثر هو قدرة المخرج على إدارة مثليه جميعاً بحيث يقدمون مستويات متميزة تماماً يخرجون بها حتى عن أنماطهم المكررة فى الأداء.. وهنا تعود نادية لطفى لتلمع فى دورها القصير جميلة هذا الجمال الداخلى والخارجى معاً قوية التعبير مسيطرة وأخاذة ومقنعة بما تملكه من حضور قوى.. وإن كانت هناك مبالغة فى رسم شخصيتها المثالية النظيفة أكثر مما يسمح به الواقع فليست هذه مسئوليتها بالطبع.

أما نور الشريف فهو يواصل تألقه فى أفلامه الأخيرة وفى دور صعب قائم على المشاعر الداخلية المرهقة لشباب ضائع يبحث عن طريقه ويقدمه بتفوق السهل الممتنع أيضاً.. بينما يلعب محبى إسماعيل أهم أدواره حتى الآن ليس فقط من حيث مساحة الدور وامتداده على مدى الفيلم وإنما أيضاً من حيث أهمية شخصية خليل الفص التى يلعبها بقدرة كاملة على التلون وتجسيد إنفعالاتها المختلفة.. ولكن هناك خطأ ما فى مشهد مخاطبته لأمه الميتة لا أدرى من المسئول عنه بالتحديد.. بحيث جاء مشهداً ضعيفاً باهتاً على عكس ما هو مفروض.. وبحيث أضحك الناس على عكس ما هو

مطلوب..! أما سعيد صالح فيقدم أعمق أنواره وأكثرها جدية ومأساوية.. يستطيع أن يغير جلده فيه تماماً وأن يبقى كما هو دائماً مبعثاً للضحك والبهجة الكامنة دائماً في قلب كل مأساة..

ولا يمكن من ناحية أخرى إغفال جرأة هشام أبو النصر في أول أفلامه على إسناد كثير من الأنوار الهامة رغم قصرها - لعدد من الوجوه الجديدة نجحت في أداء ما هو مطلوب منها مثل أحمد حسين وطارق هاشم ونادية زغول والصول وزوجته.. بالإضافة إلى الأسماء المعروفة التي تفوقت في أنوارها الصغيرة الهامة: سهير الباروني وإبراهيم عبد الرازق ونعيمة الصغير والمثلة الكبيرة القديرة دائماً عزيزة حلمي.

أفلتت من هشام أبو النصر مشاهد زفة زوجة الصول والسطو على بيت الخادمة وموت أم خليل الفص حيث كانت «كلوزات» النسوة العجائز متأثرة شكلياً بكاكويانيس.. ولم يكن معقولاً في نفس الوقت أن تترك النسوة جثة الأم بمجرد موتها ليعود ابنها فيجدها وحيدة هكذا.. وإذا كان المخرج ينجح في انتزاع موسيقى جديدة ومعبرة من فؤاد الظاهري.. فإن تصوير محسن نصر لم يكن على نفس المستوى الذي نتوقعه منه وهو المصور المتمكن.. مما يجعلني افترض أن العيب في النسخة التي شاهدتها..

وطبيعي أن يكون الديكور بطلاً في فيلم يدور في جو كهذا.. وهنا تبرز قدرة نهاد بهجت الفائقة في تصور كل الأجواء وتجسيدها واقعاً يكاد يكون حياً وملموساً.. وهو يثبت هذه القدرة هنا في الأحياء الشعبية والبيوت الفقيرة كما أثبتتها كثيراً في البيوت الأنيقة.. ولكنه يتفوق بشكل غير عادي في بناء جامع الأقمر بالكامل ويكل الحارة والبيوت التي يطل عليها.. ولكن لأنه بنى هذه الحارة الكاملة في الشارع الخلفي لاستديو مصر.. فقد جاءت واسعة أكثر من أي حارة في الواقع.. وهو العيب الذي كان لابد من تداركه.. والذي ضاعف من تأثيره قلة «الكومبارس» السانرين فيها في بعض اللقطات.. ولكن كل هذه الملاحظات السريعة لا تنتقص من فيلم جيد تماماً وعلى كل المستويات يقدم مخرجاً جديداً من أهم المخرجين الشباب الذين قدمتهم السينما المصرية في السنوات الأخيرة.. ولكن فليماً واحداً لا يكفي.. مطلوب من هشام أبو النصر أن يثبت أنه سيستمر وإن يتعب بسرعة مثل الآخرين..!

فعلاً.. «ابتسامة واحدة.. تكفى»

يبدو فيلم محمد بسيونى الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» كالفكاهة الجديدة الأنيقة فى سوق الأفلام المليئة (بالقوطة المضروبة).. كما يبدو محمد بسيونى نفسه - وهو منتج الفيلم كما هو مخرجه - رجلاً مازال مصرّاً على أن يقدم للناس شيئاً محترماً ومعقولاً حتى لو خسر فلوسه فى موسم «مضروب» أيضاً بمباريات كأس العالم والثانوية العامة والحر واستحالة الوصول إلى أى فيلم فى العالم مروراً بأرصفتة القاهرة!

وللمرة الثانية يثبت محمد بسيونى أنه فنان حقيقى يحترم جمهوره ويحترم السينما التى يعلمها لتلاميذه فى المعهد كما يحترم نفسه أولاً وقبل كل شىء. فلا يحاول أن يصنع أفلاماً بأى شكل ولا يحاول أن يتملق الجمهور بأى كلام.. وفى فيلمه الأول «الرجل الآخر» كانت هناك عيوب التجربة الأولى.. ولكن كانت هناك أيضاً محاولة صنع شىء مختلف عما يصنعه الآخرون فى الفابريكة التى يمكن أن تقدم фильماً كل شهر لنفس المخرج..

وبعد أربع سنوات يجيء فيلمه الثانى «ابتسامة واحدة تكفى» تجربة أفضل على كل المستويات.. وخطوة أخرى نحو حل المعادلة الصعبة المزعومة: وهى كيف تصنع фильماً يستطيع أن يجذب الناس دون أن تبتذل نفسك!.. وفى أفلامه القادمة سيقرب محمد بسيونى بالتأكيد أكثر وأكثر من صنع ما يريده..

وفى هذا الفيلم نلمح وبوضوح بصمات زينب صادق مؤلفة القصة الأصلية «يوم بعد يوم».. وتتذكر رأيها الصامت وجهدها المخلص عبر سنوات لأن تعبر عن نفسها وعن جيلها كله: الفتاة المصرية الجديدة المثقفة الحساسة التى تحاول بشجاعة

ويطولة حقيقة أن تعيش عصرها وسط تناقضات مجتمع تريد أن تجد فيه مكانها الصحيح دون أن تبذل نفسها فتخسر الكثير دون أن تربح شيئاً!

والسيناريو الجيد الذي كتبه محمد بسيوني نفسه مع مصطفى بركات يضع أمامنا بسلاسة ويكثر من المنطق مشكلة يسرا الفتاة الجامعية التي تريد أن تحقق ذاتها في العمل لتصبح شيئاً إيجابياً.. وأن تعثر لنفسها في نفس الوقت على حقها في الحب والسعادة بين حبيب (مصطفى فهمي) تركها وسافر إلى أمريكا لبحث عن حظ أفضل فعاد متأمراً يبيع أى شيء - حتى الحب - في سبيل أى كسب جديد.. وبين مهندس شاب مصرى تماماً ويحمل كل قيم المصريين الحقيقيين (نور الشريف) يحاول أن يمنحها الحب والصدق وبداية جديدة للطريق الصحيح..

وعمل محمد بسيوني الثاني يؤكد أنه مخرج له «أسلوب».. وهذه مسألة مفتقدة أحياناً في السينما المصرية.. فهو مخرج متعقل يصنع فيلماً مليئاً بالمشاعر الراقية وبالصاسية.. ويعبر عن نفسه بصوت خافت ويهتم بالتفاصيل الصغيرة التي تؤكد على المعاني الكبيرة.. ويملك من الجرأة ما يجعله يقدم المصور الجديد عبد اللطيف فهمي في أول أفلامه الطويلة ولتجىء النتيجة جيدة جداً.. كما يقدم مؤلف موسيقى جديداً أيضاً هو عبد الله لطفى جاءت موسيقاه جيدة أيضاً ومختلفة عن «خبط الحلل» الذي نسمعه في أفلامنا..

وقد لا يكون غريباً أن يكون أداء نور الشريف قوياً وحساساً.. ولكن الغريب إلى حد المفاجأة أن يكون أداء يسرا قوياً وحساساً ومعبراً بهذه القوة عن الشخصية الصعبة التي تلعبها.. فاعترف بانى لم أرحب بها كثيراً في الفيلمين أو الثلاثة التي رأيتها لها حتى الآن.. ولكن ما لا يمكن «بلعه» بسهولة في هذا الفيلم وما لم يكن له أى داع.. ثلاثة أشياء صغيرة: رقصة هياتم.. وكلام مصطفى فهمي بالإنجليزية الذي تصور المخرج أنه يسخر به من «أمركته».. ومحاوله النقد الاجتماعي لبعض مشاكل الحضارة والمواصلات وطواير الجمعية دون ارتباط قوى ببناء الفيلم الأساسى!

«الاعتراف الأخير» .. فيلم من عالم آخر!

رغم أن عرض هذا الفيلم قد انتهى من أسبوعين أو أكثر.. فإنى أحس بأن من الأمانة ألا يمضى هكذا نون أن يلت نظر أحد سوى بعض الكتابات العابرة لبعض الزملاء.. ويعد أن ظلمه الجمهور كثيراً فى عرضه التجارى كما هو متوقع.. إننا نشكو من الأفلام المصرية كثيراً حتى تصور البعض أنه مجرد هجوم ورفض للسينما المصرية بالكامل و«عمال على بطل» ولحساب سينما موزمبيق مثلاً.. بينما الواقع أننا لا نرفض إلا النماذج السيئة جداً والمستهلكة من هذه السينما.. والتي لا تحاول على الإطلاق أن تقدم شيئاً واحداً جاداً تحترم به جمهورها.. فى الوقت الذى نرحب فيه بأى فيلم فيه أى «رمق» أو أى محاولة للخروج من دائرة السينما الرخيصة .. حتى لو كنا نرفض هذا الفيلم نفسه بمقاييس السينما الخالصة .. التى أصبحت شخصياً أتنازل عنها كثيراً سنة بعد سنة ومع الهبوط «المتصاعد» للأفلام التى نراها .. وهنا اكرر ما قلته مراراً .. وهو أن المسائل نسبية .

ومن هنا يصبح فيلم أنور الشناوى «الاعتراف الأخير» الذى مر فى صمت مفاجأة حقيقية أدهشتنى كما أدهشت بعض من شاهديه .. وفيلما من عالم آخر بالفعل وعلى عدة مستويات أحدها أن بطلته من العالم الآخر بالمعنى الحرفى .. فهى فتاة ميتة خرجت من القبر فى ملابس ملائكية لتقضى ليلة كاملة مع حبيبها الشاب الذى رآته يكاد يقتل نفسه حزناً على زوجته التى ماتت فى حادث.. ولتكشف له أن هذه الزوجة لم تكن ملاكاً كما يتصور ولم تكن تحبه.. وأننا كثيراً ما نخدعنا عواطفنا وتصوراتنا المثالية عن العالم.. فنمنح الحب والثقة لمن لا يستحق.. ونغضض أعيننا عن الحب الحقيقى وعن قيم الخير الحقيقية التى لا ندرك أنها كانت فى متناول

أيدينا إلا بعد أن نفقدها..

فى تصوورى أن هذه هى الفكرة البسيطة التى أراد الفيلم أن يؤكدھا.. ولكنه يعرضھا على لسان فتاة ميتة.. لا تكاد تبلغ رسالتها هذه للشباب الذى أحبته حتى تنسحب مع الفجر عائدة إلى القبر.. وليجد الشاب سترته التى اعطاها لها لتقيها من البرد معلقة على شاهد القبر.. فالفيلم إذن ينتمى إلى عالم الخرافة.. وهو ما نرفضه تماماً بالطبع.. لإننا نرفض أن تشغل السينما جمهورنا عن عالمهم الحقيقى بعالم وهمى وبمزيد من الخرافات.. ولكننا نستطيع أن نرفض الفيلم نفسه بل ونرحب به تماماً وندعو لأن ينال حقه من التقدير.. وقد يبدو هذا متناقضاً وهو ليس كذلك.. فالفيلم فى نفس الوقت ينتمى إلى عالم آخر غير عالم السينما المصرية التجارية الرديئة التى تستسهل كل شىء وأى شىء لتبيع..

إن أنور الشناوى الذى بدأ بداية جيدة بفيلم «السراب» وسقط بعد ذلك فى عدة محاولات تجارية فشلت حددت باختفائه تماماً.. يقدم هنا أجراً محاولاته على الإطلاق.. بل لعل «الاعتراف الأخير» من أجراً المحاولات فى السينما المصرية كلها على المستوى التكنيكى والموضوعى والتجارى أيضاً.. ولو أن اسماً آخر من الأسماء الضخمة هو الذى أخرج له آثار ضجة أكبر بكثير ولاعتبره البعض فيلماً تجريبياً وطليعاً إلى آخر هذه الكلمات الكبيرة.

وأنور الشناوى وهو فى موقف صعب جداً بالنسبة لاستمرار الطلب عليه فى السينما التجارية يغامر بتقديم هذا الموضوع الصعب الغريب ولكاتب سيناريو جديد أيضاً هو فراج إسماعيل الذى أسمع به شخصياً لأول مرة.. ولكنه يقدم عملاً من نوع جديد وفيه قدر كبير من الحساسية والمجازفة.. وأياً كان الأصل الحقيقى لهذه الخرافة التى قدمها بأسلوب سينمائى جيد تماماً ومتناسك وعميق فى بعض أجزائه حتى ليذكرنا أحياناً ببعض الأفلام الأجنبية - وأتحمل مسؤولية كلامى كاملة! - وبحوار سلس وعميق حافل بالمعانى ومثير للتفكير رغم طوله.. وأنور الشناوى من ناحيته يحل كل مشاكل الفيلم التكنيكية المعقدة حلولاً سينمائية جيدة على مستوى التصوير الذى يقدم فيه أيضاً المصور الموهوب على الغزولى فى أول أفلامه الروائية والذى يحقق مستوى مدهشاً.. وعلى مستوى اختيار أماكن التصوير الغريبة على شاطئ الأسكندرية والتى تتناسب تماماً مع الجو الفانتازى المطلوب لموضوع كهذا.. وحتى على مستوى الموسيقى التى استطاع عمر خورشيد أن يخرج فيها عن جلده

ليقدم وربما لأول مرة موسيقى درامية حقاً... ومونتاج أستاذ متمكن مثل كمال أبو العلا الذي يعيد للمونتاج وظيفته العضوية.. وإن كان المخرج والمونتير مسئولين عن الإسهاب في المشاهد الواقعية بلا مبرر وبلا توازن مع المشاهد الفانتازي.. كما أنهما مسئولان عن تقديم مشهد المقابر الأخير بأسلوب مشاهد الرعب.. وهو تصور خاطيء تماماً لمعنى الموت..

يبقى التمثيل الذي تدهشنا فيه نبيلى بدور آخر من أنوارها الأخيرة التي تثبت أنها ممثلة جيدة جداً لو وجدت فقط أنواراً جيدة جداً.. ونور الشريف الذي يحمل عبء الفيلم كله فوق كتفيه وباقتدار كبير.. وصلاح السعدنى الذي يؤكد مرة أخرى أن موهبته التي يعكسها المسرح والتلفزيون هي أكبر بكثير مما تقدمه السينما.. وإن كان عليه أن يتوقف عن مسألة الشعر الطويل «المكوى» الذي يحاول به أن يبدو شخصاً آخر..

ولكن يبقى السؤال الضروري: وإيه الفائدة؟.. ها هو أنور الشناوى قد جرب أن يصنع شيئاً مختلفاً ومحترماً يكشف فيه أنه مخرج جيد.. فما الذى خرج به؟ وهل يتركونه يصنع شيئاً بعد ذلك؟

«الصعود إلى الهاوية»

أخيراً.. شيء جديد ومختلف!

ينتمى فيلم «الصعود إلى الهاوية» إلى نوع جديد من السينما المصرية لم تتناوله أبداً أو تناولته نادراً وبشكل دعائى ساذج.. ولكن آخر أفلام كمال الشيخ يكتسب قيمته من أكثر من زاوية.. فهو أولاً يكسر دائرة الروايات الفارغة المكررة والتي لا تقول شيئاً أو تقول شيئاً ركيكاً مكرراً.. ثم هو ثانياً يتناول مغامرة من مغامرات حرب المخابرات بين مصر وإسرائيل ولكن بأسلوب عقلانى هادئ يخلو من المبالغة والزعيق الذين لا يقنعان أحداً.. ويكون المكسب الثالث لهذا الفيلم هو عودة كمال الشيخ كواحد من أكبر مخرجينا إلى نوع السينما الذى يفضلوه وبجيدته.. فينجح بالفعل فى استرداد قدراته الفنية السابقة فى فيلم جيد الصياغة والتنفيذ على المستوى الشكلى.. يمكن أن نعرضه فى أى مكان نون أن نخجل!

وليس «الصعود إلى الهاوية» مجرد فيلم عن حرب الجواسيس والمخابرات.. وإنما هو يعيد رواية صفحة حقيقية من الحرب العقلية الطويلة المتبادلة بين جهازى مخابرات مصر وإسرائيل التى لعلها لم تكن أقل ضراوة وإثارة من حروينا التقليدية الأربع.. وصفحات معركة الذكاء والإغراء المتبادل بين جهازين يحاول كل منهما على مدى ثلاثين عاماً أن يعرف كل ما يمكن معرفته عن الآخر.. هى صفحات حافلة بلاشك بعشرات القصص والمغامرات المثيرة.. وكل منها يصلح بالتاكيد مادة غنية لفيلم جيد وناجح تجارياً أيضاً.. يستطيع أن يلمس من بعيد ومن قريب قضية من أخطر قضايانا القومية فى تاريخنا الحديث كله.. هى قضية أن نكون أو لا نكون فى مواجهة عدو من اشرس وأعنف وأذكى الأعداء فى التاريخ وأكثرها خبثاً ودموية وجشعاً.. ومع ذلك فقد أغفلت السينما المصرية هذه المادة الخصبة تماماً ولم تحاول أن تقترب منها أبداً.. لم يغرها حتى احتمالات الربح التجارى المضمونة من هذا النوع من الأفلام.. وفضلت بدلاً من ذلك أن تبحث عن هذا الربح من قصص



الصعود إلى الهاوية - إخراج كمال الشيخ - ١٩٧٨

الراقصات وميلودرامات الابن الذى ضاع من أمه على باب الجامع.. وعثر عليها فى نهاية الفيلم على باب الكبارية.. لأن تجار السينما لا يريدون أن يفامروا بئى شئ.. ويفضلوا أن يلعبوا دائماً على المضمون والجاهز.. ومن هنا تجيء قيمة مغامرة منتجى هذا الفيلم الذين فتحو مجاًلاً جديداً وإن كان متأخراً جداً وربما بعد ضياع الوقت!

ويستند الفيلم إلى قضية جاسوسية حقيقية شغلت الناس منذ سنوات.. صاغها صحفياً وروائياً صالح مرسى ثم اشترك فى كتابة السيناريو مع ماهر عبد الحميد بحكم معرفته العملية بقضايا المخابرات.. وكانت المادة جاهزة ولكنها تطلبت الكثير من الجهد لتوفير الخلفية الدرامية وتحويلها إلى الشكل السينمائى المناسب والمثير.. وهنا تتدخل بوضوح خبرة كمال الشيخ القديمة فى هذا النوع من السينما.. فالفئات ووقائع القصة الواقعية التى لم يخرج الفيلم عنها كثيراً.. معروفة.. فالفتاة المصرية المثقفة شديدة الطموح عيلة كامل (مديحة كامل) تحمل كثيراً من النكاء والتمرد على أشياء كثيرة لا تعجبها ولكنها توظف هذا كله للتوظيف الخطأ والقفز.. فتستغل منحتها للدراسة فى السوربون لتستجيب بسهولة لإغراءات ضابط المخابرات

الإسرائيلية (جميل راتب) الذى يجندها للعمل معه مستغلاً طموحها للثراء وسخطها على الأوضاع فى بلدها التى رأت لفرط غيابها - رغم ذكائها الشديد - وهذا هو لغز هذه الشخصية الغريب! إن أفضل حل لهذه الأوضاع السيئة هو أن تباع بلدها نفسه لأشهر أعدائه.. وتورط معها خطيبها «الأهل» الهائم فى حبها والذى يزودها بالأسرار الخطيرة بحكم عمله كمهندس فى قواعد الصواريخ المصرية.. وعلى الجانب الآخر يعمل ضابط المخابرات المصرى محمود ياسين على تتبع هذه الخيوط الخطيرة هو ومساعدته صلاح رشوان إلى أن يتابع مديحة كامل فى باريس نفسها بمعاونة ضابط مصرى آخر هو نبيل نور الدين إلى أن يتم استدراج الجاسوسة إلى تونس لرؤية أبيها المريض عماد حمدي حيث يتم اصطياها وإعادتها إلى مصر على النحو المعروف.. وينتهى الفيلم نهاية رائعة وبمجرد عبارتين بليغتين.. حين يقول ضابط المخابرات المصرى لفرسته الخائنة والطائرة تعلق بهما فوق القاهرة: «ده الهرم يا عبلة.. وده النيل.. دى مصر!».. دون أية استطرادات فى تفاصيل زائدة أخرى!

وقد حاول السيناريو تحليل شخصية مديحة كامل قبل تفكيرها فى الخيانة وكمرجرد فتاة مثقفة طموح.. محببة فى حياتها العائلية الممزقة وفى قصة حب فاشلة وفى علاقة جديدة مع المهندس الشاب العاجز عن تحقيق أحلامها المادية.. بحيث تصبح فريسة سهلة الوقوع فى براءث المخابرات الإسرائيلية.. واستطاع الفيلم بذلك أن يقدم مديحة كامل كشخصية إنسانية لها قوام درامى واجتماعى ونفسى وليس كمرجرد فتاة منحرفة أو فتاة خائنة بالسليقة.. ولكنه بالغ رغم ذلك فى محاولاته لتغيير المشاهد من هذه الفتاة وإدانتها إلى حد وقوع السيناريو فيما يشبه التشهير غير المطلوب.. ويمتلق ساذج أحياناً.. كأن تكون مديحة كامل مثلاً قد سلمت جسدها لأحد الشبان فى قصة حب فاشلة.. ثم أن تكون جشعة جداً ومتلهفة على الثراء.. ثم أن تكون شاذة جنسياً أيضاً تمارس علاقة مشبوهة مع فتاة لبنانية تدرس معها فى باريس.. ثم أن تستخدم جسدها لسرقة أسرار ملحق عسكري مضمور.. إن كل هذا القدر من الإدانة بالمفهوم الشرقى أى القائم أساساً على الانحلال الجسدى لم يكن له مبرراته الضرورية سوى استثارة المشاعر الأخلاقية لدى الجمهور.. وخيانة الوطن ليست مجرد جريمة أخلاقية.. وليس هذا الجانب هو أخطر جوانبها.. وأن تخون مديحة كامل وطنها - أيأ كانت أسباب غضبها على ما يحدث فى هذا الوطن - فهذه جريمة بشعة فى ذاتها كافية لإدانة أى خائنة.. وحتى لو لم تكن مديحة كامل متهتكة أو شاذة جنسياً.. فهى شخصية مدانة ومرفوضة دون

أى حاجة لمزيد من الفضائح!

ولقد نجح السيناريو فى صياغة البناء المناسب لهذه الموضوعات من حيث الإثارة البوليسية والتشويق والاحتفاظ بعقل المتفرج مفتوحاً يقطاً للمتابعة ما يحدث أمامه.. وكان كمال الشيخ فى أحسن حالاته كمخرج متمكن يخلق لهذا الجو كل عناصر الصبكة والتدفق وبانوات سينمائية جيدة أهمها تصوير رمسيس مرزوق ومونتاج سعيد الشيخ الذى كان بطلاً حقيقياً آخر فى فيلم يعتمد أساساً على التدفق والسلاسة ودقة الإيقاع.. وكانت مشاهد باريس رغم صعوبة تنفيذها فى الشوارع أفضل مشاهد الفيلم - أفضل حتى من مشاهد مصر - وكانت مطاردات السيارات مثلاً شديدة الإحكام.. ولكن لعبة الذكاء بين رجلى المخابرات المصرى والإسرائيلى كانت أقل مستوى وعقلاً مما نتصوره عن هذه اللعبة.. فقد كانت المسائل أحياناً تتم بسهولة شديدة.. كأن يتم تركيب ميكروفون فى رقبة كلب رجل المخابرات الإسرائيلى وفى مقدمة سيارته بهذه السهولة.. وكان يتسلل ضابط المخابرات المصرى إلى شقة مديحة كامل فتصل هى فجأة وتحس بحركته ولا تصنع شيئاً ثم ينتهى المشهد الذى تم بناؤه جيداً دون أن نعرف كيف خرج من الشقة بهذه البساطة وكيف فات شيء كهذا على فتاة ذكية كهذه!

إن المشكلة هنا ليست أن هذه الأشياء يمكن أن تكون قد حدثت هكذا بالفعل فى الواقع.. فقد كان على السينما أن تقدمها بشكل أكثر تركيباً وإقناعاً يتفق ومستوى حرب المخابرات كما تتصورها ومستوى الفيلم نفسه.. ولكنها ثغرات صغيرة لا تقلل من قيمة فيلم مصرى جيد الصنعة وجديد تماماً فى موضوعه وأسلوبه و«جوه»... وفيه جهد كبير فى الأداء من مديحة كامل التى تحمل لأول مرة فيلاً كاملاً على كتفها وتقدم وجهاً جديداً مختلفاً عن وجوها السابقة الباهتة وتكشف عن إمكانيات كانت مختلفة وهى تلعب دوراً صعباً شديد التعقيد.. ومعها جميل راتب الذى يثبت كل يوم أنه ممثل جيد جداً تظلمه السينما دائماً.. ثم الممثلان الشابان نبيل نور الدين وصالح رشوان اللذان استطاعا فى دوريهما القصيرين أن يفرضا نفسيهما على المشاهد فى خطاواتهما الأولى.. وإتاحة كمال الشيخ الفرصة لهما خطوة يستحق التحية عليها فى ذاتها.. أما محمود ياسين فهو مثل حارس المرمى الذى «لم يختبر»!

ما هي بالضبط مشكلة السيدة لولو..؟!

لأن السينما المصرية تريد أن تقول إنها تناقش المشاكل الاجتماعية.. فمن الطبيعي أن تهجم علينا في وقت واحد أو في أوقات متقاربة موجة أفلام تدعى كلها أنها تناقش أزمة المساكن.. ولن يدهشنا بالطبع أن نكتشف أنها جميعاً أفلام لا علاقة لها بالأزمة الحقيقية ولا بأي أزمة.. أو أنها في أفضل الأحوال لا تتعامل معها إلا من السطح.. فلا تلمس شيئاً من جوهر المشكلة المطروحة أو أسبابها أو إنعكاساتها الحقيقية على علاقات الناس.. إلا من حيث البحث عن مجرد وسيلة أو إطار جديد لتقديم نفس القوالب المكررة والشخصيات الوهمية..

وفيلم «عيب يا لولو.. يا لولو عيب» يقول بالخط الكبير في إعلاناته أن «أزمة المساكن اضطرت نيللي للسكن في شقة ثلاثة شبان عزاب هم عزت العلالي.. وعادل إمام.. ومحمود عبد العزيز.. فقال لها المجتمع: «ثم يجيء عنوان الفيلم الضخم!.. وهو عنوان غريب جداً.. فمنذ عدة سنوات وأنا أقرأ إن هناك فيلماً بهذا العنوان وأتصور إنه فيلم استعراضي لا سمح الله. فليس هناك سبب في العالم يدعو لإطلاق هذا العنوان على فيلم يحاول أن يناقش مشكلة جادة وبأسلوب جاد.. بل ويتحول إلى تراجيديا مسيلة للدموع في نهايته وينون أي مناسبة!

وليس العنوان فقط هو الغريب.. وإنما الفيلم نفسه.. فانت لا تستطيع أن ترفضه تماماً.. ومع ذلك فانت لا تستريح أبداً وأنت تشاهده.. وإنما تظل تنقلب على مقعدك طوال ساعتين وأنت تدعو الله أن يحدث شيء يدفع المسائل إلى نهاية ما لكي تندفع أنت أيضاً إلى الشارع والهواء الطلق.

في الفيلم محاولة حقيقية لصنع شيء جاد ومختلف.. وسيناريست جديد هو وصفي درويش يقدم مادة لا بأس بها.. وهناك أربعة ممثلين جيدين فعلاً لا يستطيع أن تلومهم على شيء.. ويكفي إنه ليس هناك أي أغنية ولا أي هياتم وإن المشكلة

المطروحة أمامك مشكلة حقيقية وحية جداً بل وقد تكون علاقتك بها علاقة مأساوية لو كنت متغنى ومثل نيللى فى الفيلم تبحث عن شقة بون أن يسأل فيك أحد.. فما هى المشكلة إذن؟

المشكلة أن النوايا الطيبة لا تكفى وحدها كما قلنا عشر مرات من قبل.. لصنع فيلم جيد.. فالمهم أولاً أسلوب تحويل هذه النوايا الطيبة إلى فيلم والمنطق الذى يحكم تناول هذه المشكلة أو تلك.. ثم طريقة التنفيذ أو ما يسمى بالمستوى الفنى.. والمستوى الفنى لأهم عناصر هذا الفيلم متواضع جداً.. إخراج سيد طنطاوى.. وتصوير عصام فريد.. ومونتاج صلاح عبد الرازق.. وديكور ماهر عبد النور.

المنطق الذى يحكم تناول مشكلة الإسكان فى هذا الفيلم يريد أن يضع فتاة فى شقة واحدة مع ثلاثة شبان.. من بين كل جوانب ومظاهر أزمة الإسكان فى مصر لا يريد الفيلم أن يعرض سوى هذا الجانب الذى لا يمكن أن يحدث أبداً فى مصر تحت أى ظروف ومهما كان حجم المشكلة.. ولذلك نسف الفيلم منطقته الأساسى من البداية.. ثم إنه لا يكتفى بغرابة الحالة التى يعرضها فيجعل الفتاة التى تضطر للسكن مع الشبان العزاب طالبة مثلاً أو موظفة أو عاملة انتقلت إلى القاهرة ولم تجد مكاناً يؤويها إلا بهذه الطريقة المستبعدة تماماً.. وإنما أراد أن يزيدها غرابة وتعقيداً بأن يجعلها امرأة متزوجة أيضاً.. تركت زوجها فى الأسكندرية عند أول قلم وجهه إلى خدنها الأثيل - ولا يحاول أحد أن يسألنى عن معنى «الأثيل» هذه لأنى لا أعرفه ولكنها كلمة تعجبني جداً من زمان وكنت أريد دائماً أن استخدمها وأعلم أنها صحيحة لغوياً! - وهكذا ببساطة متناهية تترك الزوجة بيت الزوجية بل والبلد كلها لتسافر إلى القاهرة وفى ثانية واحدة وبلا أى مشاكل.. فمن لقطة إلى لقطة يغير الله من حال إلى حال.. كيف؟ بالصدفة البحتة وفى نفس اللحظة التى يضرب الزوج فيها زوجته بالقلم تقرر شركة السياحة التى تعمل فيها الزوجة - واسم الشركة مذكور بوضوح عدة مرات فى الفيلم من باب المساهمة فى الإنتاج قطعاً- أن تنقل اثنين من موظفيها إلى القاهرة.. ويعد عدة مشاكل فى بيت المغتربات لا نعرف عنها شيئاً ولكن نسمعها فى جملة واحدة على لسان نيللى.. تحدث معجرتان فى وقت واحد!.. يوافق سائق التاكسى محمود عبد العزيز على توصيلها بمجرد أن عزمته على سننوتش همبورجر.. ثم تعثر على حجرة خالية فى شقته التى يسكنها مع عزت العلالي وعادل إمام.. تصور حجرة خالية مقابل سننوتش همبورجر..!! (إعلان: يعلن كاتب

هذه السطور عن مكافأة مائة سندوتش همبورجر لمن يدلّه على حجرة خالية.. و٣٠٠ سندوتش لو كانت هذه الحجرة في شقة واحدة مع عادل إمام.. و٥٠٠ سندوتش لو كانت مع نيللي!

يتحول الفيلم بعد هذا السكن المشترك إلى سلسلة من المواقف المثالية «العبطة».. حيث كل الناس ملايكة.. وحيث تنهال الدروس الأخلاقية والمواظ على ربوعنا المطر.. مع خطب عصماء عن الحب بين البشر ومفهوم الحرية وحضارة الناس البسطاء.. وحيث يحاول الفيلم أن يجعل من عادل إمام الشخصية الفاسدة في الفيلم فتكون هي الشخصية المنطقية الوحيدة المقنعة والمعقولة والباقون تماثيل من الشمع البارد الذي يتكلم كثيراً.. وتكون الزوجة الملائكية التي يريدنا الفيلم أن نتعاطف معها ومع ثرثرتها الزائفة عن الحرية والاستقلال والشرف ورفض حكم النفاق والتستر خلف الأنقعة.. هي نفس الزوجة التي تركت زوجها في بداية الفيلم يغسل ويطبّخ لتتطلق هي «على حل شعرها» بحجة العمل.. ومع ذلك وعند أول مناقشة ومع أول قلم تعتبر نفسها ضحية مظلومة في مجتمع رجعي متخلف وتترك البيت بلا طلاق لتعيش مع ثلاثة عزاب.. ولكي يتفرغ بعد ذلك سكان عمارة كاملة لمراقبتها مع تلميح واضح من الفيلم إلى أن كل ستات العمارة منحرفات نون أن يتفضل بإخبارنا كيف أولمّاذا؟

إن المسائل مختلطة إذن في هذا الفيلم الطموح بأكثر مما يستطيع.. والذي يحاول أن يناقش كل مشاكل المجتمع المصري مرة واحدة فيما يبدو: الإسكان والأخلاق ومفهوم الحرية وضرورة تغيير بعض العلاقات المتخلفة والدعوة للحب بين البشر مع بعض النصائح الزوجية والدروس الفلسفية.. ولو إنه حاول أن يناقش مشكلة واحدة فقط فربما حقق نجاحاً أكثر.. ولما وجد نفسه مضطراً من أجل الشباك لأن يجمع بين الكوميديا المعقولة والتراجيديا غير المعقولة.. حيث تصاب الزوجة بمرض خطير مفاجئ بمجرد اكتشاف زوجها لفضيحتها.. وإذا بالطبيب نفسه يندهش: كيف عاشت هذه السيدة حتى الآن.. لتموت فجأة في آخر لقطة؟.. مع سؤال نسأله نحن أيضاً.. وهو سؤال آخر أهم هو: كيف كان يمكن احتمال هذا الفيلم بنون هذا العبقرى المدهش عادل إمام؟

افلام عام : ۱۹۷۹

شفيفة الجميلة جداً بدون متولى..!

بعد عديد من المشاكل والقضايا استغرقت عدة سنوات خرج فيلم «شفيفة ومتولى» إلى النور بعد أن تقلب بين أيدي ورؤية ثلاثة مخرجين: سيد عيسى ويوسف شاهين وعلى بدرخان .. ولكن يجيء الشكل النهائي للفيلم الذى صاغه على بدرخان من سيناريو صلاح جاهين.. مختلفاً بالتأكيد عن التصور المبدئى لسيد عيسى وشوقي عبد الحكيم.. وفى ظروف بالغة التعقيد يخرج فيلم يحمل بقايا من جهد سيد عيسى المتواصل خلال عدة سنوات لم يظهر منه سوى خمس دقائق على الشاشة من مشهد المولد كان قد تم تصويرها بالفعل قبل اندلاع الخلاف الشهير بين المخرج والبطلة.. كما يحمل بصمات يوسف شاهين فى اختيار مواقع التصوير كما سمعت ويعد أن كان مقرراً أن يخرج هو الفيلم قبل أن يسنده إلى على بدرخان الذى تحمل وحده فى النهاية مسئولية الإنجاز النهائى لهذا العمل الذى ارتبط بقدر هائل من المشاكل والتعقيدات إلى حد لم يكن يوحى بإمكانية خروجه إلى الحياة..

ويصبح علينا أن نتجاهل كل هذا التاريخ المعقد للفيلم لنناقش ما رأيناه بالفعل على الشاشة.. لنجد الخطوط الرئيسية من الحدوتة الشعبية المعروفة عن متولى الذى قتل شقيقته الجميلة شفيفة بعد أن اكتشف أنها انحرفت.. والتى لا ندرى بالتحديد قدر الواقع وقدر الأسطورة فى هذه القصة الشائعة فى التراث المصرى.. ولنجد أن صانعى الفيلم فى صورته النهائية - المخرج على بدرخان وكاتب السيناريو صلاح جاهين - قررا التركيز على إضفاء بعد سياسى للفيلم.. فاختراروا له فترة حفر قناة السويس.. حيث كانت مصر خاضعة لطبقة حاكمة عميلة من الباشوات المخالفين مع القوى الاستعمارية العظمى حينذاك.. بريطانيا وفرنسا.. يدور الصراع السياسى

بين هذه الطبقة الحاكمة حول التبعية لهذه أو تلك.. حيث تكون هناك فلسفة ذكية وواقعية تقول أننا «لازم نكون إما مع نول وإما مع نول».. بينما تطرح العناصر الوطنية من الشباب المصري الواعي سؤالاً بسيطاً لا يجد جواباً «وليه مانكونش مع أنفسنا.. هي مصر شوية يا جدهان؟»

وفي هذا الإطار يمكن أن نفهم الصراع بين اثنين من أقطاب الطبقة الحاكمة العميلة: الطرابيشي باشا (أحمد مظهر) أحد أثرياء الصعيد والذي يقوم بتوريد الفلاحين المصريين ليعملوا عبيداً في حفر القناة التي لن يستفيدوا منها شيئاً قدر الاستفادة وكالات التجارة الاستعمارية.. وفي ظروف تحت مستوى الإنسانية تؤدي إلى موت خمسين ألف «عبد» تحت رمال القناة.. والقطب الآخر الأكبر يسرى باشا (جميل راتب) الذي يريد مداراة هذه الجريمة قبل أن تصبح فضيحة تهنز الرأي العام الأوربي وتهدد سمعة الطبقة كلها.. والذي تحركه في نفس الوقت نزواته الجنسية المازوكية الشاذة..

يستند الفيلم إذن إلى أرضية تاريخية سياسية جداً ونابعة من مرحلة خطيرة من تاريخ مصر الحديث.. القريب.. فهو لم يترك الأسطورة أو الصوت الفولكلوري في فراغ غير محدد الملامح مثل معظم حواشيتنا.. وتأكيداً لهذا الجانب العقلاني للأسطورة.. اختار السيناريو الذي كتبه صلاح جاهين أسلوب الراوي الذي يؤديه بصوته صلاح جاهين نفسه.. وهو أسلوب يبين للوهلة الأولى مناسباً لحنوتة شعبية معروفة وشائعة ويعيدها إلي أصولها عندما كانت تروى في قرانا في الموالد والمقاهي أو على المصاطب.. ونحن ندرك هذا كله بمجرد أن يأتينا صوت جاهين قائلاً في بداية الفيلم: «قال الراوي يا سادة يا كرام!.. ولا نملك نحن أي اعتراض.. فنحن نحب قطعاً صلاح جاهين وشعره وكل ما يصنعه.. ولكن من حقنا أيضاً أن نناقشه لنكتشف أن عنصر الراوي الذي يضيف هذا الطابع العقلاني أو البريختي على الأسطورة التي يعرفها الناس بهدف تأملها والتفكير في دروسها وعدم الاندماج العاطفي فيها كمجرد حدوتة.. هذا العنصر كان ممكناً ألا نرفضه في ذاته لو أنه أدنى هذه الوظيفة فعلاً أو أنه أضاف جديداً يبرر استخدامه.. بحيث يصبح جزءاً عضويّاً من بناء الفيلم لا يمكن أن يؤدي الاستغناء عنه إلى خسارة شيء.. ولكن ما حدث فعلاً إننا سمعنا فقط صوت صلاح جاهين كأنه مطلوب لذاته.. أو كأن صلاح جاهين أراد أن يكون موجوداً في الفيلم بشخصه - مثلاً في صوته على الأقل -

لأنه لم يستطع أن ينسى حبه القديم للتمثيل.. ولم يتوقف أبداً منذ ذلك الحين عن التحايل من أجل التواجد.. ولكى يصبح كلامى مفهوماً أقول إن صلاح جاهين إما كان يشير إلى أحداث سنها بعد ثوان «فبحرقها».. وهذا ضد أسلوب أى «حدوتة» فى العالم.. وإما أن يشرح لنا أشياء رأيناها للتو.. وهذا ضد أسلوب أية مشاهدة حتى بالمنطق العقلانى أو البريختى.. فليست هذه وظيفة الراوى أو الكورس أو أية وسيلة إيضاح خارجية أخرى كما لا بد يعلم صلاح جاهين نفسه.. وتبقى وظيفة ثالثة أداها شعر أو موال صلاح جاهين.. وهى إلقاء بعض الحكم والتعليقات على ما يحدث أحيانا من باب «عجيبى» التى اشتهرت بها رباعياته.. وهى مسألة مرتبطة بالشعر أكثر من إرتباطها بالسينما..

هنا قد يسألنى صلاح جاهين على الفور: ما الذى كنت تريدنى أن أقوله إذن من خلال وظيفة الراوى؟.. وهنا أقول له على الفور: مش شغلى.. فلست أنا كمتفرج الذى اقترحت عليك هذا الأسلوب لتقول أى شىء!

وللإنصاف لا بد أن أقول إن هذه الملاحظة المبدئية - التى ليست شكلية أبداً - لا تنفى الجهد الكبير الذى بذله صلاح جاهين فى صياغة فيلم جيد.. يحاول أن يطرح أشياء هامة جداً وعاقلة ومثيرة للتفكير ومرتبطة بمصر الماضى والحاضر أيضاً.. ومن خلال نفس الأدوات الجماهيرية تقريباً التى كان يبدها فى أفلام مثل «زوزو» و«أميرة» والتى تعطى فى «شفيفة» نتائج مختلفة.. حتى على المستوى التجارى نفسه الذى دفع يوسف شاهين المنتج ثمنه من عدم الإقبال كما يجب على فيلم لسعاد حسنى.. لأن جماهير السينما عندنا - وهذه حقيقة فد لا يريد أحد الإعتراف بها- تشاهد سعاد حسنى فى هذا الفيلم فى جو جاد يسوده نوع من «العقل» رغم الأغنيتين اللتين قدمهما الفيلم كتنازل.. ورغم الرقصة التى يبدو أن كل مشكلتها إنها لم تكن «بالبدة الشرقية» التى تكشف عن البطن.. وهذا درس هائل للفنانين الذين يدللون الجمهور إلى حد التنازل له عن كل ما عووه هم أنفسهم عليه.. فأصبح وحشاً يصعب إرضاءه.. لا يقبل «أى تنازل فى التنازل».. بمعنى إنه لا يقبل الرقص والغناء والسياسة.. إذا كنت قد قدمت له من قبل الرقص والغناء فقط وكانت «كل المسائل عال والمزاج السطة»!

نحن أمام فيلم جيد بالتأكيد ومختلف عن السينما المصرية التقليدية.. وعلى بدرخان هنا مخرج جيد جداً بلا أدنى مبالغة يفهم أنواته السينمائية جيداً ويتطور

مستواه الحرفى إلى حد كبير عن أفلامه القليلة السابقة.. ويحاول أن يقدم عملاً كبيراً طموحاً فى حدود السينما المصرية.. ولكننا نحس إن أشياء ومغريات كثيرة تكبله حرصاً على تقديم فيلم تجارى.. كأن يقدم رقصات وأغانى لسعاد حسنى كما تعرف عليها الجمهور فى «زوزو».. بل وإلى حد تقديم شفيق جلال أيضاً لأن حسن الإمام أوهم الناس إنه أصبح نجم شباك..

ونحن أمام نجمة جماهيرية جداً ورائعة جداً شكلاً وموضوعاً.. أنت دورها بمراحله وتقلباته المختلفة ببراعة ليست مستغربة على سعاد حسنى.. ولكننا جميعاً - متفرجين وحتى مخرجاً ومنتجاً وكاتب سيناريو - أمام النجمة الكبيرة جداً التى لا بد أن تدور كل الأشياء حولها.. وهذا هو العيب الخطير «لنظام النجوم» فى هوليوود كما فى القاهرة على السواء.. ولكن خطأ الفيلم الذى لا يفتقر هو أنه حاول أن يطبق نظام النجوم هذا على قصة شعبية لا يمكن التلاعب فيها أو تحريفها لأن الجميع يعرفونها.. وإذا كان مشروعاً فى الفن تحويل أو تطوير أى أسطورة أو قصة شعبية بهدف تقديم رؤية جديدة أو تفسير عصري لها.. فلا يعنى هذا أن من حق أحد أن يحول «شفيقة ومتولى» إلى «شفيقة» فقط.. وإلا أصبح الفيلم شئ آخر.. وما رأيناه فى هذا الفيلم هو سعاد حسنى فقط.. ولأن من سيلعب دور متولى أمامها هو الممثل الجديد الموهوب أحمد زكى الذى ليس اسماً ضخماً «بييع» وليس هو محمود فهمى وحسين ياسين فلا بد أم ينكمش دوره إلى حد أن يصبح كومبارس.. لقد كان أحمد زكى فى الدقائق الخمس بالضبط التى احتلتها من مساحة الفيلم وجهها قادراً معبراً يحمل ملامح جديدة حادة مميزة ومختلفة عن وجوهنا التقليدية.. ولكن تم «سحق» أو «سخت» دوره فى الرواية الشعبية التى نعرفها والتى يمثل هو فيها محور الأحداث الرئيسى فى تقديرى أكثر من شفيقة.. وكانت النتيجة أن أصبح أحمد زكى كومبارس.. ومحمود عبد العزيز (دياب) كومبارس.. وحمزة الشيمى (أبو زيد) كومبارس.. وتأكدت أن الممثل الشاب الموهوب الآخر أحمد مرعى كان ذكياً حين أفلت بجلده ورفض دور (أبو زيد).. فى الوقت الذى اخترع الفيلم شخصيات أخرى ليس لها أساس فى الأسطورة مثل الطرابيشى ويسرى باشا وأعطاهم أحجاماً أكبر.. وهو منطق غريب جداً.. ليس فى صالح شفيقة ولا سعاد حسنى نفسها.. وفى تصورى أن متولى لو كان نور الشريف مثلاً.. لكان قد تم بناء الفيلم بشكل آخر وبعلاقات أخرى.. وهو منطق أشد غرابة فقلب شخصيات وعلاقات وأحجام قصة

معروفة من أجل نجمة كبيرة ليس فى صالح القصة ولا النجمة.. وتصبح النجمة الكبيرة أكبر حينما تدور حولها شخصيات كبيرة أخرى وليس مجرد أقزام. وهكذا كانت سعاد حسنى جيدة جداً وجميلة جداً ولكن بدون متولى!..

ووسط هذا الزحام كله أكرر مرة أخرى أن «شفيفة ومتولى» هو فيلم مصرى جيد وجديد رغم كل هذه الملاحظات.. فليس هناك فيلم جيد فى العالم بلا ملاحظات.... وكان عنصر الصورة ممتازاً فى كل تفاصيله.. ولا أعنى بالصورة مجرد التصوير الجيد جداً لعبد الحليم نصر ومحسن نصر اللذين كانا فى أحسن مستوياتها.. وإنما أعنى «الصورة» بالمعنى المتكامل وكما هى معروفة فى السينما العالمية كلها.. حيث هناك وظيفة سينمائية تظهر فى هذا الفيلم لأول مرة فيما أظن.. هى وظيفة «المشرف الفنى» الذى يقف إلى جوار المخرج ومدير التصوير مسؤولاً عن كل عناصر «الصورة» من اختيار مواقع وديكورات واكسسوار وزوايا تصوير وألوان وتصميم ملابس... وهنا يظهر دور الفنان ناجى شاكى واضحاً فى خلق عناصر صورة متناسقة ومتكاملة شديدة الجمال والتعبير عن الموضوع فى الوقت نفسه، ونحن نرحب جداً بهذا الفيلم ونقبله بكل هذه الملاحظات كمحاولة جادة لصنع سينما مصرية مختلفة.. رغم الرقص و«بانوا».. بانوا.. بانوا.. على أهلكم بانوا».. وشفيفة جلال!!

«مع سبق الإصرار»

منذ اللحظة الأولى جلست على مقعدى مشهوداً أتابع هذا الفيلم الذى فرض نفسه بقوة من مجرد الأسلوب الذى قدم به عناوين مكتوبة على الآلة الكاتبة.. وهى مسألة بسيطة جداً وليست اختراعاً ولكنها كانت تؤكد إننا أمام فيلم يريد أن يجدد وأن يكون مختلفاً فأنت يمكن أن تحكم على أسلوب الفيلم من مجرد الطريقة التى اختارها المخرج ليقدم عناوينه.. والسينما المصرية لم تحاول طوال عمرها كله أن تغير جلدتها حتى فى هذه التفصيلة الصغيرة التى لا تقدم ولا تؤخر..

ولكن أى فيلم فى الدنيا ليس مجرد عناوين بالطبع.. فالمهم هو ما يصنعه بك بعد العناوين! وهنا نستطيع أن نقول إن «مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فى حدود السينما المصرية.. وإن أشرف فهمى يعود فيه ليكتشف نفسه كمخرج متمكن على المستوى الحرفى.. يملك قدرات فنية أكبر بكثير مما قدمه حتى الآن فى أفلامه الكثيرة.. وهو فى «مع سبق الإصرار» يعود إلى أشرف فهمى الذى كان جيداً جداً ومتفائلاً ومتحمساً فى «ليل وقضبان».. ويغفر لنفسه كثيراً من الأفلام التى «ارتكبها» بين القلمين.. والتى نفهم وتقدر الظروف التى جعلته يسلم كل مواهبه وقدراته لعجلة السينما التجارية بلا مقاومة.. ولجرد الرغبة فى الوجود فى الصورة.. وهى ظروف لا نلوم أشرف فهمى وجيله من السينمائيين الشباب المثقفين عليها.. لأننا نعلم جيداً أنها ظروف ومواصفات التركيب التجارى الشامل للسينما المصرية فى غيبة القطار العام.. والتى لن يقدم أشرف فهمى وجيله أفضل ما عندهم إلا إذا تغيرت ظروف وشروط السينما المصرية من الأساس.. وهذا سهل وممكن الحدوث لأنه ليس معجزة!

ولكن «مع سبق الإصرار» نفسه يثبت أن أشرف فهمى إذن كان على خطأ عندما سمح لبعوض تجار السينما بالعنوان على مواهبه.. لأنه فيلم من إنتاج القطاع الخاص.. والذين انتجوه كانوا يستهدفون الربح أيضاً مثل أى منتج فى الدنيا.. ومسألة مضحكة جداً بالطبع أن نطالب المنتجين بأن لا يربحوا.. وبأن يصنعوا أفلامهم فقط من أجل الارتفاع بفن السينما.. ولكن المشكلة هى أن المنتجين المصريين يتجاهلون حقيقة بسيطة جداً.. وهى أن الأفلام الجيدة فنياً وموضوعياً تريح أيضاً فى العالم كله.. وتريح كثيراً جداً أحياناً.. و«مع سبق الإصرار» هو فيلم جيد فنياً وأعتقد إنه حقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً فى الوقت نفسه.. وهو درس يجب أن يعيه أشرف فهمى نفسه وأن يستفيد منه فى أفلامه القادمة فلا يقبل فيلماً لا يقتنع به.. وإنما يقتنع بأن النقاد يكونون أحياناً على حق..

وأعترف بأن الدموع طفرت من عيني أحياناً فى «مع سبق الإصرار».. وهى مسألة عندما تحدث لناقد مدرب على مشاهدة الأفلام بعواطف باردة تمنى أن الفيلم جيد الصنع جداً وشديد الإحكام والأقناع.. فهو فيلم يدور أيضاً فى نفس دائرة الميلودراما التقليدية فى أفلامه وحول نفس التساؤل الخالد حول «ابن مين بالضبط» أو «بنت مين بالضبط» وعن مسألة الأبوة الشرعية والرجل الذى قفز على بيت صديقه والرجل الآخر الذى اكتشف أن ابنته ليست ابنته.. والأصل الأجنبى للقصة معروف وواضح.. ولكن بشير الديك وهو كاتب جديد فى السينما المصرية يبدو أنه يريد أن يكون جاداً.. ومصطفى محرم وهو كاتب السيناريو متمرس استطاع أن يحول الحدودية العادية إلى صياغة سينمائية جيدة.. وبناء السيناريو محكم جداً وشديد الذكاء والسلامة.. فنحن أمام وكيل النيابة محمود رفعت (محمود ياسين) الذى يواجه موقفاً عاماً هو جريمة قتل نجمة السينما الهام سامى ويبحث عن قاتلها.. وموقفاً خاصاً جداً هو اقتحام صديقه القديم مصيلحى (نور الشريف) لحياته من جديد متهماً إياه بأنه اعتدى على زوجته منذ عشر سنوات وأنجب منها بنتاً.. ويرسم السيناريو هذا الصراع العام والخاص فى خطوط متوازنة بحزن شديد جداً.. والفتلات بين القضية العامة والقضية الخاصة نقلات ذكية ومنطقية تكس حرفة سيناريو وحوار جيدة.. إلى أن يصب الخطان معاً نحو ذروة الجريمة الجديدة لقتل مصيلحى مرة أخرى فى نهاية الفيلم.. ولكن لأنه فيلم «بلا توابل» فقد اختلق صانعه بيت دعارة يلجأ إليه مصيلحى بابنته ليغرق فى الضمر والمخدرات دون أن يفسر لنا

الفيلم كيف يمكن أن يدخل رجل مسحوق تماماً كهذا وسطاً كهذا وكيف يملك نفقاته..

وإذا كان المشهد القصير الذى أداه توفيق الدقن طبيب الأرياف الذى يزور أعمار الفتيات وأعمار «البهائم» معاً.. جزءاً من أعمق أجزاء الفيلم وأكثرها كشفاً لظروف البيئة التى حدثت فيها هذه الأحداث كلها.. فقد أفلته السيناريو وعبره عبوراً سريعاً.. دون أى محاولة للتكثيف أو التعمق مع أنه كان يمكن أن يضيف للفيلم بعداً اجتماعياً وحتى جماهيرياً مؤثراً..

وفى موضوع جيد كهذا كان طبيعياً أن يكون أشرف فهمى فى أحسن حالاته.. وأن يسترد قدراته فى «ليل وقضبان» وسيطرته على أنواته الفنية وتوظيفه لكل العناصر ابتداءً من فكرة «العناوين» المبتكرة وحتى مشهد مقتل مصيلحى فى النهاية.. وهنا يبرز دور المصور الجديد عصام فريد الذى كان بارعاً جداً فى تحقيق كل أجواء الإضاءة المناسبة تماماً لمختلف المواقف.. ويعود جمال سلامة بموسيقاه إلى نفس مستواه الذى يتناساه أحياناً هو الآخر فى بعض أفلامه..

أما التمثيل فهو الركيزة الأساسية لمثل هذا النوع من الموضوعات التى تتطلب أعلى مستوى من الأداء.. ولم يتحقق هذا فقط فى المباراة الرئيسية بين نور الشريف ومحمود ياسين اللذين اختارهما أشرف فهمى وأدارهما بذكاء.. وإنما فى كل الأوار الأخرى المساعدة، حتى هذا الممثل المجهول الذى لعب دور العشيق قاتل نجمة السينما والذى كان مقنعاً جداً فى مشاهد القصيرة.. بينما يتبادل «الكبيران» نور الشريف ومحمود ياسين نوريهما فى «سونيا والمجنون» فيلعب محمود ياسين هنا دور رجل القانون.. وهو دور يجعل المتفرج بالضرورة ضد الممثل متعاطفاً مع الطرف الآخر.. وإن لم يستطع هذا أن يخفى قدرات محمود ياسين على أداء دوره فى حدود الشخصية المرفوضة من الجمهور أو «الأنتى هيرو».. بينما يلمع نور الشريف بشكل فائق فى أدائه للشخصية المقابلة شديدة التعقيد التى تتطلب ممثلاً موهوباً مثل نور الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أن قدراته أكبر بكثير من كل ما قدمه فى أفلامه حتى الآن.. والمؤسف أن «مع سبق الإصرار» الذى مثلنا فى مهرجان القاهرة الثالث فى سبتمبر الماضى هو الفيلم الوحيد الذى لم يعرض علينا فى لجنة التصفية.. فلم أشاهده إلا فى الأسبوع الماضى.. وإلا لقلت مبكراً جداً هذه الكلمات التى تبدو متأخرة جداً.. وهى إن «مع سبق الإصرار» كان أفضل بالفعل من كثير من الأفلام

في مسابقة المهرجان.. وإن نور الشريف - وقد شاهدت كل أفلام مهرجان القاهرة
- كان يستحق بلا جدال جائزة أحسن ممثل في أفلام المسابقة.. وأنه كان أفضل
بكثير من الممثل الألماني الذي فاز بالجائزة.. لجرد إنه «خواجة»!

عادل إمام ظاهره تقلب بعض حسابات السينما

«المحفظة معايا» هادف لكنه مضحك!

فجأة.. استطاع النجم الكوميدي الموهوب أن يحدث إنقلاباً هادئاً في السينما المصرية لعله لم يكن يقصده أو يتصوره.. عرضت له ثلاث أفلام في وقت واحد يحقق كل منها أرقاماً قياسية تتجاوز شادية ومحمود ياسين ونور الشريف وتكسر إلى حد ما مفهوم النجاح التقليدي الذي ساد أفلامنا لعشر سنوات ماضية على الأقل.. وفي تصويري أن أثارها ستنعكس على السينما المصرية لبضع سنوات قادمة!

لقد استطاع عادل إمام بموهبته غير العادية كممثل كوميدي متفرد ومختلف تماماً عن أنماط الكوميديا التقليدية في السينما المصرية بحيث يقترب - بعد الريحاني العظيم ومع الفروق الكثيرة بالطبع - من الكوميديا العالمية الراقية.. وأحدث هنا عن قدرات عادل إمام الخاصة في التعبير وفي تحقيق التجاوب مع الجمهور والقدرة على إضحائه ولا أتمدد عن الأفلام نفسها بالطبع!.. استطاع أن يدفع الجمهور و«تركييات» الإنتاج التجارية الشائعة إلى إعادة النظر في كثير من الأساطير.. لم تعد المليونيرات التقليدية التي تسيل أكبر قدر من دموع الناس هي أسرع وسيلة لمخاطبتهم.. وعادل إمام يثبت أن الناس لا ينقصها «النكد» ليبكوا خارج السينما وداخلها أيضاً.. ولم تعد الأحلام والأوهام الملونة والديكورات الفخمة والسيارات الفارهة وأحمد الذي يحب منى على شاطئ البحر ووراءهما قرص الشمس القاني هو وسيلتهم للهروب.. وتغيرت مواصفات «النجم» بالتالي.. فرغم تعلق الناس بمحمود ياسين ونور الشريف وحسين فهمي فإن أحداً لم يقل أبداً أن

سينما كاملة لبلد كامل يمكن أن تدور حول ثلاثة نجوم بالعدد بحجة أن الناس لا تريد أن ترى سواهم..

وعادل إمام يؤكد بنجاحه المدهش - الذى لم يدهشنى شخصياً في الواقع - أن مسألة «النجم» هذه وبالنطق المصرى.. مسألة مضحكة جداً ومتخلفة وهجرتها السينما العالمية كلها من زمان.. فالنجم ليس فقط هذا الشاب - أو الكهل - الوسيم حليق الذقن لامع العينين الذى خرج شعره للتو من تحت «السيشوار» والذي لا تنكسر أبداً خطوط بدلته الملونة بلون «الكرب» والذي يجيد تسبيل عينيه وهو يلقي الكلمات «الرصينة»!.. وإنما النجم يمكن أن يكون شاباً مثل عادل إمام لا تزيد علاقته بالوسامة عن علاقتي شخصياً.. ولكنه ملئ بشحنة إنسانية حارة هائلة وصادقة بحيث يمكن أن يعتبره الجمهور واحداً منه.. مطحوناً مثله.. صعلوكاً مثله.. يواجه قوى أكبر منه ويلا سلاح سوى براعته ورغبته فى أن يحتفظ بمكان صغير نظيف في قلب الغابة..

ولكن هناك بالطبع عنصر الكوميديا.. أى قدرة النجم على إضحاك الناس.. وهى مسألة كانت ضرورية دائماً ومضمونة النجاح فى السينما المصرية من الريحاني والكسار.. مروراً بالنابلسي وإسماعيل ياسين.. وإلى فؤاد المهندس وعادل إمام.. وهنا قد لا يصبح عرض ثلاثة أفلام ناجحة فى وقت واحد لعادل إمام ظاهرة فى ذاتها.. فمن قبل كان إسماعيل ياسين ظاهرة فى السينما المصرية فى فترة من فترات انحطاط الكوميديا السينمائية.. وإلى حد أن أصبحت الأفلام تحمل اسم إسماعيل ياسين نفسه.. ولكن هنا يجيء الفارق «النوعى».. أى الفارق بين مستوي متخلف وغريزى من الكوميديا (الميكانيكية) المرتبطة بفترة تخلف كامل فى الذوق الاجتماعى.. ومستوى آخر شديد النضج والرقى من الكوميديا يستطيع أن يفرض نفسه وسط نفس التخلف فى الذوق العام.. فعادل إمام يضحك الناس ليس فقط بقدرته الذاتية على ذلك.. وإنما أيضاً وأولاً بلا ذرة افتعال ولا ابتذال ولا نون ضرب أى (شقليات)!

وهذا النجاح الذى جاء عبر سنوات طويلة من المعاناة ومن درجة الصفر ومن «المرمطة» واكتساب الخبرات من المسرح والتلفزيون والسينما ومن محاولة الفهم والدراسة والتطور الدائم ومن معرفة واسعة أيضاً بالعالم - فقد لا يعرف الكثيرون إن عادل إمام من أكثر فنانينا قراءة وثقافة ومحاولة للمعرفة - هذا النجاح يثير

بالضرورة سؤالاً عن موقف السينما التجارية الآن من عادل إمام.. وهي السينما التي لا علاقة لها بالثقافة بقدر علاقتها بالفاصوليا الخضراء وبحسابات الكسب والخسارة و«اللى تكسب به العب به!» من الطبعي أن المنتجين والموزعين سيعيدون حساباتهم.. وسينظرون إلى عادل إمام باعتباره مجرد الدجاجة التي تبيض الذهب.. وقد سمعت أنهم بدأوا بالفعل يستدعون «ترزية» السيناريوهات لتحويل بعض الموضوعات التي كتبت للنجوم الكبار بحيث تناسب عادل إمام. وهنا يجيء دور هذا الفنان الشاب نفسه في معرفة النقطة التي أصبح يقف عليها ليتبين طريقه وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك.. وأن يملك القدرة على أن يقبل وأن يرفض.. فهذه هي نقطة التحول الحاسمة في حياة كل فنان.. خاصة وأن عادل إمام لم يقم أفضل ما عنده بعداً.

وفي «المحفظة معايا» الذي نحى منتجه جمال التابعى على إنتاجه - خاصة بعد أن أرسل لى الصورا! - والذي لابد أن نحى مؤلفه أحمد عبد الوهاب على توظيفه للكوميديا فى موضوع اجتماعى جرىء وناضج مرتبط بحقيقة حياتنا وبحيث لا تصبح الكوميديا مجرد وسيلة فارغة للإضحاك كما يدعى بعض المضحكين الذين لا يضحكون أحداً رغم ذلك.. في هذا الفيلم يجد المخرج محمد عبد العزيز مادة يستطيع بها أن يعود إلى مستواه فى أفلامه الأولى التي استطاع فيها هو أيضاً أن يقدم خطأ متميزاً فى الكوميديا السينمائية النظيفة.. وهو فى «المحفظة معايا» يقدم نموذجاً للكوميديا حينما يتم توظيفها اجتماعياً.. وحين يصبح الضحك من خلال نجم جماهيرى محبوب من الناس وسيلة لقول شئ جيد لهؤلاء الناس عن حياتهم وما بها من ثغرات ونواقص لابد أن يعوها أولاً لكي يتصدوا لها..

إن النشال الصعلوك عادل إمام الذى يعتبر نفسه موظفاً فى (النقل العام) حيث أنه يقوم أولاً بأول بتخليص ركاب النقل العام من «محاظتهم» التي لا فائدة منها فى الواقع.. هو فى حقيقته إنسان شريف لم يجد وسيلة أخرى للعيش والحب والزواج من حبيبته الفقيرة نورا.. وهو يكتشف بالصدفة مفارقة مذهلة حين يعرف أن زميل طفولته ودراسته سمير صبرى استطاع بطرق غامضة لا تخضع لأى منطق طبيعى.. أن يصبح «بيه» كبير وجيه فخم يرتع فى الثراء ويدير شركة كبيرة وهو الذى كان مثله تلميذاً فقيراً (خائياً) أيضاً فى المدرسة.. ويتصور النشال الصعلوك أن من حقه على صديقه «البيه المدير» أن يوفر له وظيفة شريفة فى شركته ليعتزل النشل ويتزوج

مثل كل البشر.. ولكن هذه القضية لا تشغل على الإطلاق الصديق الكبير الذى قفز بطرق ملتوية إلى قمة طبقة أخرى.. ويكون انتقام النشال بالطريقة الوحيدة التي يتصور أنها وسيلته لأخذ «حقه» من العالم.. فينشل محفظته.. ليكتشف الصحفي الشريف الذى يحارب من ناحيته معركة اليائسة «لتنظيف» المجتمع بتعرية اللصوص.. يكتشف أن فى هذه المحفظة أوراقاً تكشف أسراراً رهيبة عن إنحراف هذا المدير الفخم ومجموعة أخرى من (البهوات).. وتصبح القضية هى من يحصل على المحفظة.. وهى قضية تنتهي بالطبع بهزيمة الصحفي والنشال والصبيبة الفقيرة وانتصار النشال الحقيقي الذى يسرق أقوات الناس ولا يمسكه أحد لأنه أعقل من أن ينشل «بريزة» فى محفظة فلاح يزور الحسين!

إننا هنا إذن أمام كوميديا هادفة بنفس المعنى الذى كان يثير سخرية بعض فلاسفة الكوميديا من قبل وتصور يا أخى أنها أضحكت الناس ونجحت تجارياً رغم أنها هادفة!

ولكن هذا لا يمنع بعض الملاحظات بالطبع.. منها هذه المباشرة فى طرح موضوع كان يمكن أن يكون أعمق من ذلك.. ومنها اللجوء إلى بعض القوالب التقليدية فى المقارنة بين الأغنياء والفقراء خاصة فى اختيار نماذج الحى الشعبى.. ونفس الديكور المفتعل للمقهى البلدى بنفس الزبائن بنماذجهم النمطية.. وبعض الأخطاء الواضحة فى «راكورات» الإضاءة.. وبعض العصبية والتجهم الذى يقترب من التكشير فى أداء عادل إمام نفسه وهو ما لا يبرره قيامه بدور نشال وكانت كل شخصيات الفيلم الأخرى هامشية وباهتة لم يلمع منها إلى جانب النجم الرئيسى سوى الممثل الشاب طارق هاشم الذى يأخذ فرصته الأولى الحقيقية وينجح فى حدود دوره.. وإلى محمد عبد العزيز كمخرج يجيد حرفته جيداً أهمس فى أذنه بأن تنفيذ المناظر الخارجية لم يكن جيداً تماماً.. وأن تسجيل الدويلاج لم يكن دائماً «سنكرون».. وهى مسائل مقبولة كلها فى فيلم نرحب به تماماً!

«قاهر الظلام».. مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات

مثلما كانت حياة طه حسين وعطاؤه الغزير العظيم مغامرة شجاعة فى بحار الظلمات .. يكون انتاج فيلم عن حياته مغامرة شجاعة أيضاً فى ظلمات السينما المصرية.. لا يقدم عليها الا قنانون يستحقون الاحترام .. لانهم احترمو أنفسهم وفن السينما الذى يمارسونه.. كما احترمو رجلاً نادراً فى تاريخ الثقافة المصرية بل والعربية كلها حينما فكروا فى المجازفة بتحويل حياته إلى فيلم.. وأياً كانت هذه الملاحظة أو تلك على هذا الفيلم.. لقد كانت كل علاقة السينما المصرية بالتاريخ المصرى وبالشخصيات المصرية التي تستحق الاحترام هى علاقتها بمجموعة من الراقصات تحوان فى أفلامنا إلى مناضلات وشهيدات بل وقائدات أحياناً للحركة الوطنية.. وعندما تترك هذه السينما هذا كله وتقرر الخروج من الكبارية لتقدم طه حسين فى فيلم.. لابد أن نرفع أيدينا جميعاً بالتحية لكل من اشترك فى هذا العمل المحفوف بالمخاطر وبالخصائر أيضاً.. حيث لم تكن بأيديهم أية وسيلة لإغراء المفترج.. ولم يحاولوا من جانبهم أن يقدموا أى تنازل..

ولا مجال هنا للحديث عن عظمة طه حسين وقيمه فى حياتنا الثقافية والاجتماعية بل والسياسة نفسها فى بعض مواقفه ومعاركه مع سلطات أكبر منه.. ومن هنا يكون طه حسين بالضرورة أكبر من أى فيلم يصنع عنه.. ولا تكون هذه فى الواقع مسئولية الفيلم.. لأن حياة طه حسين وأعماله كانت من العمق والجرأة والرحابة بحيث لا يقدر عليها فيلم واحد ولا كاتب واحد ولا مخرج واحد.. فكل موقف لطه حسين وكل مرحلة وكل إنجاز يعطى مادة درامية وفكرية رائعة لفيلم كبير.. وشئ شجاع حقاً أن يتصدى منتج من القطاع الخاص لمحاولة كهذه.. وربما فى معزل كامل عن «سينما الدولة» التي كانت وحدها قادرة على ذلك فقط لو أنها كانت موجودة..

ومن هنا يكون التناول الفني نفسه لحياة طه حسين مغامرة هو أيضاً في بحار الظلمات.. فهي ليست مهمة سهلة لا بالنسبة لكمال الملاح كاتب القصة ولا لرفيق الصبان وصبرى موسى كاتبى السيناريو- وبصراحة فلست أعرف ما علاقة سمير عبد العظيم بحياة طه حسين! - كما تصبح المهمة أكثر صعوبة بالنسبة للمنتج ولعاطف سالم الذى يتحمل فى النهاية مسئولية الصورة التى يقدم بها بطله.. ومحاولة إحياء الفترات التاريخية المختلفة التى عاشها طه حسين فى مصر وفى فرنسا معاً.. رغم كل المشاكل التى لابد أن تصادفه فى التنفيذ..

ولكن نتيجة هذه الجهود كلها جيدة بشكل عام.. والفيلم مشرف بالنسبة للسينما المصرية.. يعكس اتجاهاً نادراً جداً فى إطار الإنتاج التجارى الرخيص والسهل الذى يستهدف الربح السريع.. والفيلم بالتأكيد لن يعجب المتفرج العادى.. لأن أمامنا مراحل طويلة جداً قبل أن تحدث المعجزة ويذهب المتفرج المصرى لمشاهد فيلماً بطله طه حسين.. خاصة وأن الفيلم كما قلت لم يحاول أن يقدم أية إغراءات تجارية.. وإنما اقترب السيناريو من الطابع التسجيلى الذى لا يحمل عناصر درامية بالمعنى التقليدى الذى تعود عليه جمهورنا.. فنحن أمام طفل فقير فى قرية «الكيلو» فى صعيد مصر.. يدفع بصره نفسه ثمناً لظروف الفقر والتخلف والجهل والعلاج الخاطى.. ولكن هذا كله لا يمنع طاقاته العبقريّة النادرة من الإنطلاق.. ويعرض الفيلم لمراحل الدراسة المعروفة التى تفوق فيها طه حسين من الأزهر إلى كلية الآداب إلى باريس حتى حقق أعلى مستويات الدراسة وإلى أن تم تعيينه وزيراً للمعارف وأطلق صيحته الشجاعة عن أن العلم من حق الناس كالماء والهواء.. وينتهى الفيلم نهاية غامضة بعودة طه حسين الوزير إلى قريته وسط ترحيب وأغاني أهاليها.. وبدون أن نفهم لماذا اختار هذه النقطة بالذات نهاية لكفاح هذا الرجل العظيم....

ومن العيب بالطبع أن نقارن الفيلم بحياة طه حسين الحقيقية أو بمواقفه ومعاركه العديدة.. فقد كانت هذه بالتأكيد مهمة أكبر من طاقة صانعى الفيلم.. ومن السهل أن نلومهم على نقص هذه النقطة أو غياب تلك.. ولكن من الإنصاف فى نفس الوقت أن نضع الفيلم فى إطار وظروف السينما التى خرج منها.. وهى ظروف أعتقد أنها لم تكن تسمح بأكثر من ذلك.. إن أعظم معارك طه حسين حول كتاب «الشعر الجاهلى» مثلاً ومواقفه المعروفة مع قوى التخلف التى صدمها هذا الفكر والأديب بل والسياسى العظيم غائبة عن الفيلم.. ولكنى أتصور أنه حتى لو كان صانعو الفيلم

قادرين على تناولها بالشكل والمستوى الذى تستحقه.. فإن نفس قوى التخلف - التى لم يهزمها طه حسين تماماً بحيث تفقد قوتها وقدرتها على المنع - لم تكن لتسمح لهم بذلك.. وقد سألت الدكتور رفيق الصبان أحد كتاب سيناريو الفيلم عندما شاهدته أول مرة فى مهرجان القاهرة: أين معركة كذا وأين موقف كذا وكذا؟.. فأكّد لى أنه مستعد لاطلاعى على السيناريو الأصيل الذى كان يتضمن هذه المواقف ولكنها حذفت لسبب أو لآخر.. وأنا أصدق..

ولهذا فإن أخطر ما يعيب الفيلم إنه يبدو وكأن محور حياة طه حسين كلها كان قصة الحب بينه وبين زوجته الفرنسية سوزان التى لعبت دوراً عظيماً فى حياته كامرأة عظيمة.. كما يبدو وكأنه يريد أن يثبت فقط كيف استطاع فتى ريفى فقير وضرير أن ينتصر على كل ظروفه ليصبح عظيماً.. وكل هذا حقيقى بالنسبة لـ طه حسين ولكنه لم يكن كل معنى حياة وأعمال طه حسين.. فلا حدود للمعانى والدلالات والبطولات بل والمعجزات الأخرى فى حياة طه حسين.

وفى نفس الوقت قد يكون غريباً أن يكون هناك بعض الظل التاريخى فى التتابع الزمنى لبعض الأحداث.. بحيث لا يجرى بعضها فى مكانه الصحيح.. مع كل هذه العناصر التى اشتركت فى كتابة السيناريو ثم فى مراجعته كما قرأنا أسماءهم فى مقدمة الفيلم... وإذا كان طه حسين عظيماً بما يكفى.. فلا يعنى هذا أن يقدم السيناريو كل الشخصيات الثانوية التى أحاطت به ككثرات غير مرسومة أو موظفة جيداً.. مثل هذه الشخصية الغريبة التى أداها يحيى الفخرانى والتى كان مقصوداً بها الإضحاك.. فلم يزد دورها عن وظيفة المهرج الثقيل فى أفلامنا الذى لا أتصور أنه كان موجوداً فى حياة طه حسين.. ومثل شخصية حمدي أحمد الذى أدى دور أخيه الفلاح البدائى الذى صحبه معه إلى فرنسا ليتهافت علي النساء بشكل مسيء إلى طه حسين وإلى أى فلاح آخر.. ويسبب المبالغة أيضاً فى رسم شخصيته بهدف الإضحاك أو تحقيق عنصر «الريليف».. وهو عنصر يمكن أن يؤدى عكس وظيفته إن لم يستخدم بفهم وعناية..

ولكن كل هذا لا ينتقص من الجهد الهائل الذى بذله عاطف سالم فى تقديم عمله الكبير الصعب.. بكل ما تطلبه ذلك من إعادة إحياء للعصر سواء فى مصر أو فرنسا.. والإخلاص الشديد الذى حاول أن يقترب به من شخصية كان واضحاً إنه يحبها ويحترمها كثيراً.. ويحقق عاطف سالم أحسن مستوياته فى مشاهد الريف

بالذات.. ثم في مشاهد الأزهر وحلقات الدراسة فيه وبيوت الطلبة الفقراء.. فهو يذكرنا هنا بعاطف سالم الذى فرض نفسه بقوة فى بدء حياته السينمائية بأفلامه الواقعية الجريئة.. وإذا كنت شخصياً قد دهشت للقدرة الفائقة للطفل الذى أدى دور طه حسين الطفل إلى حد أن تصورت أنه طفل كفيف بالفعل.. فإن الفضل يعود إلى عاطف سالم أولاً بقدرته المعروفة على التعامل مع الأطفال بالذات واستخراج أفضل ما عندهم.. وعلينا أن نتذكر أيضاً الصعوبات التي واجهته فى تنفيذ مشاهد فرنسا للاحتفاظ بنفس ملامح العشرينيات والثلاثينيات التي وقعت فيها الأحداث الحقيقية.. وبإمكانات إنتاجية محدودة بالطبع لا تقدر عليها إلا سينما الدولة: ولكن كل هذا الجهد كان يمكن أن يضيع لولا المقدرة الفائقة لممثل متمكن متعدد الإمكانات مثل محمود ياسين.. الذى كان أدائه هو محور العمل كله.. واستطاع أن يخرج بهذا الدور من إطار الفتى الأول التقليدى ليغامر هو الآخر فى بحار مظلمة ويتقمص شخصية وسمات وإيماءات رجل عظيم نعرفه جميعاً ليقتنعا به إلى حد كبير.. وبجهد فنان ماكياج موهوب هو الآخر.. فمزيداً من هذه الأفلام الجادة الشجاعة.. ومزيداً من هذه الشخصيات المصرية العظيمة التي ستكتشف السينما المصرية أنها كثيرة جداً لو أنها فكرت فقط فى أن تفتح باب الكباريه لتشم قليلاً من الهواء!

فعلاً «اسكندرية ليه»

في فيلمه «اسكندرية ليه» يظهر يوسف شاهين في لقطة واحدة لا تستغرق ثوان على الشاشة في دور رجل اسمه الخواجة دياب.. فلا يكاد جمهور الصالة يراه حتى يهمهم كل الجالسين حولى فى نفس اللحظة: يوسف شاهين.. واعترف أننى فوجئت.. فقد كنت أتصور أن القليلين جداً من جمهور السينما المصرية هم الذين يمكن أن يتشفوا مخرج الفيلم الذى يروونه لو ظهر فى لقطة واحدة.. وقد رأيت مخرجين كثيرين أكثر شعبية - من حيث إقبال الناس على أفلامهم - يظهرين فى لقطات سريعة كهذه فلا يعرفهم أحد ولا ينطق أحد بأسمائهم.. فما بالك بيوسف شاهين الذى نتهمه دائماً بأن أفلامه صعبة وتخطب جمهوراً آخر فيما يبدو غير الجمهور المصرى؟

قد يقال إن يوسف شاهين لعب البطولة الكاملة لفيلم «باب الحديد» ومن هنا يعرفه الجمهور.. ولكنى أحسست بفرح شخصى على أى حال وأياً كان مصدر معرفة الجمهور العادى جداً ليوسف شاهين.. فأننا أحب يوسف شاهين إلى أقصى حد وأياً كانت أخطاؤه.. بل أعترف بأنه سبب لى «هوساً» خاصاً منذ أن بدأت أدمن السينما ومنذ أن بدأ هو ينحت نهراً جديداً مختلفاً للسينما المصرية من ربع قرن من الزمان.. ولكنى خرجت من المشاهدة الثالثة «لأسكندرية ليه» وأنا أضرب كفاً بكف من قرط الغيظ.. فإذا كان يوسف شاهين شخصية شعبية إلى هذا الحد حتى بالنسبة للجمهور العادى.. فلماذا لا يصنع أفلامه لهذا الجمهور أولاً؟.. ولماذا يضع فى ذهنه وهو يعد لأفلامه الأخيرة - وبالتحديد منذ فيلم «الاختيار» - جمهور مهرجانات قرطاج وبرلين وموسكو وجمهور سينما مترو وهذا الناقد الخواجة أو هذا الناقد المصرى علي السواء؟ وإذا كان حتى لا يعنيه كثيراً النجاح التجارى لأنه يضمن تمويلاً وتوزيعاً لأفلامه بطرقه الخاصة وبعبداً عن الدوائر المغلقة للفيلم



إسكندرية ليه - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٩

المصرى فلا يواجه بالتالى مشاكل مادية.. فكيف لا يعنيه وصول أفلامه إلى الناس وهو فى حد ذاته أكبر مكسب يسعى لتحقيقه أى فنان.. بل وهو المبرر الوحيد لصنع أى عمل فنى؟

إن يوسف شاهين هو بلا أدنى جدال واحد من أهم فناني السينما المصرية فى تاريخها كله.. وهو من أفضل مخرجينا من حيث المستوى الفنى إن لم يكن أفضلهم على الإطلاق.. ولقد وصل بالتأكيد فى فهم أنواته السينمائية وقدرته على توظيفها وتطويرها وخلق لغة خاصة به وأسلوب وعالم يمكن تسميته بلا تردد «عالم يوسف شاهين» إلى مستوى لا يقل عن أى مخرج عالمى.. بل إنه حسم ومنذ وقت طويل حتى المشكلة التي أثّرت حوله فى فترة من الفترات والتي خلقها هو لنفسه حول: هل هو مخرج مصرى أم خواجه؟.. فاثبت - إن كان فى حاجة إلى إثبات - أنه مصرى حتى النخاع.. وأنه ربما مصرى أكثر من الذين يقدمون فى أفلامهم الجلابيب والحارة البلدى والمعلمين والمقهى الشهير الذى يجلس عليه الحرامية الذين يحطمون الكراسى وفياسكات النبيت فوق رؤوسهم بمناسبة ويدون مناسبة.. لم تعد هذه هى القضية.. بل إن يوسف شاهين - وبالذات منذ «الاختيار» وحتى «إسكندرية ليه» هو

أكثر المخرجين المصريين انشغالا بمصر وتأملاتها وقلقاً عليها وتعبيراً عن أزماتها الخائفة.. وهو مخرج عبقري بلا أدنى جدال ووجه مشرف للسينما المصرية فى العالم كله ولا شىء فى هذا كله أصبح يحتمل المناقشة..

القضية كلها قضية أسلوب.. وعظيم جداً أن يحاول أى مخرج فى العالم أن يبحث عن أسلوبه الخاص والمنفرد وأن يخرج عن الأساليب التقليدية المستهلكة السائدة من حوله.. والفنان الذى لا يجرب ولا يجدد ليس فناناً من الأصل.. ولكن السؤال هو: كيف ولماذا وإلى أين؟

لقد كانت قيمة يوسف شاهين الأولى منذ أن «تفجر» فجأة فى ظلام السينما المصرية سنة ١٩٥٠ أنه كان مخرجاً جديداً جريئاً يحاول أن يصنع شيئاً مختلفاً ولا يكف عن المحاولة وعن المغامرة.. وهو من هذه الزاوية أشجع - وربما أهم - مخرجى السينما المصرية.. ومع ذلك يظل «صراع فى الوادى» و«باب الحديد» و«الأرض» هى أفضل أفلامه لأنها أكثرها وضوحاً وتواضعاً وأقلها افتعلاً للتجديد والتجريب.. وهو - ولسبب شيطانى غامض - يقرر منذ فيلم «الاختيار» أن يستخدم أسلوباً أوروبياً فى التعبير عن قضايا مصرية صميمة وخطيرة.. بحيث أصبحت القضايا فى أفلامه الأربعة الأخيرة واضحة جداً وحساسة ولمسها الجميع وينفعلون معها ولكن أسلوب التعبير عنها غامض جداً ومعقد وملئ بالتخطيط والتشويش.. بحيث لا تبهر سوى المثقفين أو المتخلفين أو الذين يبحثون عن أى شكل مختلف للسينما المصرية حتى لو كان هذا الشكل الغريب المصوم المجنون المتعجل المرتبك الذى يقلد به يوسف شاهين - أسلوب السينما الأوروبية فى الستينيات - سواء الموجة الجديدة الفرنسية أو بعض محاولات أنتونيونى وبازوليني الإيطالية أو حتى بعض نماذج سينما أمريكا اللاتينية.. والغريب أن يوسف شاهين يحاول أن يستخدم هذه الأساليب الشكلية بعد أن توقفت السينما الأوروبية نفسها عن استخدامها ويعد أن اكتشفت فراغها وعجزها عن التعبير عن أى شىء وعن الوصول إلى أى جمهور..

وإذا كان رخاء وفراغ وراحة بال المتفرج الأوروبى تسمح له بأن يجلس من أجل المتعة الذهنية الخالصة ليرى تجربة غريبة وخاصة جداً لفيللىنى.. فإن ظروف السينما المصرية والجمهور المصرى والواقع المصرى الملئ بالمشاكل التى لا تحتل «الهزار» أو استعراض العضلات الشكلية.. لا تسمح لأفضل مخرجينا وأهمهم وهو يوسف شاهين بأن يبذل موهبته الكبيرة فى ألعاب الألغاز والفوازير والكلمات

المتقاطعة مع جمهور استهلكته تماماً أفلام الميلودرامات والعصابات والكباريات والابن العاق والبنط الطائشة والمرأة التي أكلت ذراع جوزها..

ولا يمكن أن يكون قدرنا التعس هو أن نختار فقط بين هذه السينما الرديئة التي ضحكت علينا طويلاً وخدرتنا وسرقت فلوسنا.. أو سينما يوسف شاهين الغامضة المتحذلقة التي تصمم على أن تتعالى علينا وتتحدانا أن نفهمها.. بحيث يجلس المتفرج المصرى المكود التعبان الغارق فى مشاكله فى كل فيلم من أفلام يوسف شاهين الأخيرة وهو قلق ومتوتر وحائر ليس لأن الفيلم يوقظه على مشاكله وحلها أمامه ويطلبه بالفعل والحركة.. وإنما فقط – وباللهول وبالخرسانة الفيلم الخام والفن العبرى – لأنه لا يفهمها!!!

وأنت فى «اسكندرية ليه» مثلاً تجد نفسك أمام سينما عظيمة جداً كتكنيك وتصوير وديكور وحركة كاميرا.. ولكنك تفهم بالكاد وبصعوبة شديدة جداً أنك أمام خط رئيسى هو حدوة طالب فى كلية فيكتوريا فى الأربعينيات يحاول أن يقنع أسرته الفقيرة أن ترسله إلى أمريكا ليدرس التمثيل الذى يحبه.. وتنجح الأسرة فى النهاية فى تدبير المبلغ المطلوب لسفره.. وهى قصة يوسف شاهين نفسه.. ومن حق الفنان أن يقدم أشياء من حياته على الشاشة.. وفيللىنى العظيم لا يصنع فى أفلامه كلها – وليس «أماركورد» فقط – سوى أن يقدم أشياء من حياته.. ولكننا فى مصر لسنا فى حاجة إلى فيللىنى.. فضلاً عن أن المبرر الوحيد لكى يحكى لنا أى مخرج شيئاً من حياته.. هو أن يربط هذه الحياة بحياتنا كلها فى تلك الفترة.. وهو ما حاول يوسف شاهين أن يفعله فى «اسكندرية ليه».. ولكنه قدم كمية هائلة من جرائد السينما العالمية عن هتلر وتشيرل وروميل بلا أى داع لهذا التويل.. وقدم لنا قصاصات سريعة جداً ومتخبطة عن القوى السياسية والاجتماعية فى مصر أثناء الحرب الثانية.. الشيوعيون والإخوان المسلمون والضباط الأحرار فى مشاهد ساذجة ومن خلال شخصيات كاريكاتيرية مضحكة لا تقنع أحداً ولا يفهم أحد شيئاً من علاقاتها.. وهناك أنماط أو كليشيهات لطيب والشرير والرأسمالى والعامل واليهودى غير المتعصب.. ثم هناك علاقة شاذة بين شاب أرستقراطى وضابط إنجليزى لا يفهم أحد ضرورتها.. وعلاقة حب بين مسلم ويهودية.. وتعاطف مع اليهود بلا مناسبة وشرح ساذج لقصة إسرائيل ومشاهد غامضة وتركيبات عالية وطبقية وسياسية لا يمكن فهمها إلا بعد المشاهدة العاشرة للفيلم..

وأنت طوال ثلثي الفيلم لا تفهم شيئاً لا من الحوار ولا الشخصيات ولا علاقات أى أحد بأى أحد.. ويقفز بك الإخراج والمونتاج من شيء إلى شيء بلا أى منطق أو علاقة أو تسلسل.. وعندما يستقيم الفيلم فى الثلث الأخير ويركز على شيء واحد فقط هو سفر الابن إلى أمريكا تجد نفسك أمام فن عبقرى فعلاً وتدفع عيناك.. فإذا كان يوسف شاهين قادراً على صنع جزء كهذا فلماذا يصمم على إفساد بقية عمله بهذه الأساليب المتنافرة المصطنعة التي تكفى لهدم أى فيلم وإجهاض أى قضية؟

فى الفيلم أشياء جيدة جداً.. التكنيك المتقدم الذى لابد أن نتوقعه من يوسف شاهين.. وهذا الممثل الصغير الموهوب بلا حدود محسن محبى الدين الذى كان اكتشافاً رائعاً والذى كان روح الفيلم كله.. والقدرة الهائلة لعزت العللى وأحمد زكى فى أداء دوريهما القصيرين الوحيدين المرسومين بعناية ووضوح وتركيز.. ولكن ولا ممثل آخر كان أمامه شيء يمكن أن يصنعه.. حتى محمود المليجى ومحسنة توفيق العظيمين لم يكن بوسعهما هذه المرة أن يعبرا عن أى شيء.. وغريب جداً أن يكون يوسف شاهين مخرجاً جريئاً يكسر القواعد التقليدية ثم يلجأ هو نفسه إلى نظام النجوم من أجل ضمان الجمهور فيقدم حشداً هائلاً من الأسماء بلا أى داع ولكى يظهر كل منهم فى لقطة واحدة بينما يستمر فى نفس الوقت فى إصراره على ممثلين سيئين جداً رغم فشلهم الذريع ولكى يؤكد فقط أنه يستطيع أن يصنع سينما جيدة بموهبته وحدها وبلا أى عناصر جيدة أخرى.. ولكن كانت هناك عناصر جيدة أخرى بلاشك.. الممثل الإنجليزى جيرى سنيوكويست.. وتصوير محسن نصر وديكور نهاد بهجت ولكن طريقة تركيب السيناريو والمونتاج وتقليد فيليني وتسجيل الحوار كلها أشياء بشعة.. وإذا كان يوسف شاهين يبدأ فى التحول إلى أسطورة غير قابلة للمناقشة عند بعض النقاد والأصدقاء فكلمهم يخدعونه.. فأننا شخصياً أكثر منهم جميعاً إعجاباً بيوسف شاهين ولذلك أدعو «للحجر عليه» ومنعه بحكم القانون من الاقتراب من مسألة السيناريو والحوار والمونتاج إن كان هذا ممكناً.. فلدينا مخرج عظيم ولابد من أن نحمله من نفسه ومن عبقريته!!

«اسكندرية ليه؟» .. ملاحظات تفصيلية..

لا يجادل أحد فى قيمة يوسف شاهين كمخرج له اتجاه وأسلوب وفكر متميز فى السينما المصرية.. منذ عودته من بإسادينا بالولايات المتحدة دارساً للسينما ومنذ أول أفلامه «بابا أمين» فى بداية الخمسينيات وحتى «اسكندرية ليه؟» آخر أفلامه والذى تشهده القاهرة الآن.. وبعد ثلاثين عاماً من الخبرات العملية والفكرية المكتسبة والمتراكمة يصبح ضرورياً أن يكون تميز يوسف شاهين التكنيكي وسيطرته الكاملة على لغته السينمائية قد وصل إلى قمته فى «اسكندرية ليه؟» بحيث يكون من العبث أن نتحدث عن جودة توظيفه لألوانه.. اختيار مواقع التصوير والزوايا وحركة الكاميرا وميزانسين الممثل داخل الكادر والتكوين واستخدام اللون والديكور والاكسسوار.. و.. و.. فيوسف شاهين كان دائماً أكثر مخرجينا متابعة لتطوير أساليب السينما العالمية وتأثراً بها بل وأقربهم إليها فى أفلامه..

ولا جدال أيضاً فى أن يوسف شاهين هو نسيج وحده من حيث الهموم الذاتية والعامة التى يعالجها فى أفلامه التى لم تكن لها علاقة - إلا فى بعض «فلاتاته» النادرة التى أخرجها لهذا المطرب أو تلك الممثلة فى أوقات الشدة التى تعرض لها فى فترة ما - بالتيارات التجارية والقوالب المستهلكة السائدة من حوله.. بل كان يحاول دائماً التعبير عن اللحظة التاريخية التى يخرج خلالها فيلمه وما يدور حوله فى المجتمع المصرى من ظواهر أو تحولات وكما يراها هو من وجهة نظره الخاصة ومن خلال أسلوبه السينمائى الخاص.. خصوصاً فى أفلامه الأخيرة التى يمكن اعتبارها «مرحلة يوسف شاهين السياسية» المباشرة.. على أساس أن معظم أفلامه كانت سياسية ولكن بشكل غير مباشر..

ومن الضروري إذن تجاوز هذه المسلمات المعروفة في سينما يوسف شاهين. ولكن أشد المتحمسين لسينما يوسف شاهين لابد أن يشفق أيضاً على بعض عيوبه الزمنة والواضحة.. وأخطرها بلاشك إصراره على الاشتراك في كتابة السيناريو بنفسه مع النقص المؤكد في خبرته الدرامية أو على الأقل في الصياغة الدرامية.. بمعنى أن المخرج قد تكون له رؤيته الدرامية الواضحة والمحددة لموضوعه وشخصياته ولكنه لا يملك الصياغة السينمائية المناسبة لها.. وهى مسألة حرفية بحتة.. بمعنى أن بعض «ترزية» السيناريو المحنكين قد يملكونها ويجيدونها دون أية رؤية أو موقف يريدون التعبير عنه..

ومن حق أى مخرج بالطبع الاشتراك بشكل أو بآخر في صياغة سيناريو فيلمه.. بل إن المخرج الذى لا يتدخل فى السيناريو لا يكون مخرجاً بالمعنى الكامل.. ولكن مشكلة يوسف شاهين إنه يشارك فى كتابة السيناريو اشتراكاً محترفاً.. بمعنى أنه لا يكتفى بالتوجيه والإشراف وإبداء رأى وطرح التصورات والأفكار.. وإنما يشارك فى الكتابة المباشرة نفسها.. بل أننى لا أدرى مدى صحة ما يذاع عنه من أنه يكتب الحوار بنفسه أيضاً وبالله اللغة الإنجليزية التى يجيدها لتتم ترجمته بعد ذلك إلى العربية فبنشأ عن ذلك ما نلاحظه جميعاً من ركاسة وتركيبات معقدة.. لعلها هى التى أضفت عليه الاتهام الظالم وغير الحقيقى بأنه «خواجة».. مع أنه مصرى فى موضوعاته وهمومه التى يناقشها فى أفلامه مائة فى المائة..

ولعل إحساس يوسف شاهين بهذا النقص فى الصياغة هو الذى يجعله يخفى حقيقة مشاركته فى كتابة السيناريو بابتداع ما أسماه من «العصفور» بالرؤية السينمائية.. وهى مرحلة من البناء الدرامى النهائى لأى فيلم.. ولكنها لا تغنى بالطبع عن السيناريو الذى اصطلح العالم كله عليه بلا أية محاولات للتعقيد والفضلة.. أو «التهرب» أيضاً..

وفضلاً عن إساءة يوسف شاهين الدائمة فى توظيف الموسيقى والمونتاج الذى يصير بنفسه على أن يطبعه بطابع الحدة والعصبية والقفزات غير المنطقية وغير المستريحة بالتعبير الحرفى - بمعنى التكنيكى - فهو مشهور أيضاً بإساءة وضع بعض الممثلين فى بعض الأنوار الهامة دون أن يكون أحد غيره مقتنعاً بهم.. مما يهبط بالضرورة بأداء ممثلين ممتازين اعتاد استخدامهم - وبالذات فى أفلامه الأخيرة - مثل محمود المليجى ومحسنة توفيق وعزت العللى..

وربما ارتبط بهذا العيب أيضاً خلال آخر أخطر في أفلام يوسف شاهين يبدو متناقضاً مع قدرته التقنية الفائقة.. وهو رداءة ادارته الدرامية للممثلين.. بمعنى أدائهم التمثيلي المعبر عن موقف أو حالة درامية معينة.. فلو لم يكن الممثل نفسه قادراً أو متمكناً وفاهماً للموقف الذى يؤديه - مثل الثلاثة الذين سبق ذكرهم - فإن أداء معظم الممثلين عند يوسف شاهين يصبح هابطاً إلى حد الركافة أحياناً.. ربما لأنه يفرض شخصيته القوية عليهم بحيث يريد من الجميع أن يصبحوا يوسف شاهين نفسه ويصبح هذا هو الأداء المطلوب بالنسبة له.. خاصة وفي أعماق يوسف شاهين ممثل كامن وراء المخرج.. أطلق نفسه فى عمل واحد عظيم فى «باب الحديد» ثم تم إحباطه.. ومن هنا نلاحظ عيوب الحركة والنطق وعدم فهم الكلمات عند ممثلى يوسف شاهين الشباب أو الجدد. وهى ظاهرة تصبح خطيرة مع مخرج من أهم ميزاته الدفاع دائماً بمواهب جديدة فى كل أفلامه.

ويوسف شاهين مخرج كبير جداً ويلاشك وعلى مستوى عالمى بمعنى الكلمة.. ومن حقه أن يحس بهذا كفنان وأن يستثمره جيداً.. ولكن المشكلة أن ذاتية الفنان الكبير عنده تتضخم أحياناً ليس فقط عندما يملأ أفشيات أفلامه الضخمة بعنوان الفيلم ومعه عبارة واحدة «ليوسف شاهين» مستغنياً عن كل الأسماء الأخرى.. فقد يكون حتى هذا من حقه وهو أهون الأضرار على أى حال.. وإنما تصبح هذه الثقة الشديدة خطراً تفرض نفسها قبل مرحلة كتابة الأفيش.. أى عندما يكون يوسف شاهين عاكفاً على تصميم وبناء فيلمه مهتماً كمادته بكل التفاصيل ولكن معتقداً فى نفس الوقت - وهذا هو التناقض الغريب - أنه هو كل شيء فى الفيلم.. وأنه يكفى أن يكون الفيلم من إخراجة - أو من خلقه بالكامل فى الواقع - بحيث لا يصبح ضرورياً أن تكون العناصر الأخرى - ونتذكر هنا قصة الممثلين والموسيقى والحوار وأشياء أخرى غيرها - على نفس المستوى - وقد نتذكر هنا أيضاً شيئاً قد يبدو بعيداً عن الموضوع.. وهو هذا الملحن الذى قيل أنه تأكيداً لعبقريته فى التحين تحدى بقدرته على تحويل «مانشيتات» الصحف إلى أغان جميلة.. وهو زعم خاطئ وخطير جداً بالطبع بالنسبة للملحن وليوسف شاهين معاً.. ولكنه يقع فيه أحياناً.. وفى أفلامه الأخيرة بالذات..

ورغم التزام يوسف شاهين وأنشغاله بالجمامير ويقضايها مصر الكبيرة فى الفترة الأخيرة - وبالذات فى ثلاثية «العصفور» و«عودة الابن الضال» و«اسكندرية ليه» إذا

كانت ثلاثية حقاً - فإن حرصه الزائد على الانشغال بقضايا جادة ووصوله في نفس الوقت إلى قمة السيطرة التقنية.. مع التقدير المتزايد الذي تلقاه أفلامه في الخارج ولدى القطاعات المثقفة في مصر والبلاد العربية.. جعلته يدخل فيما يبدو في دائرة التعالي على الجماهير.. أو على الأقل عدم وضعها في المحل الأول عند تصميم أفلامه وتنفيذها... فهو قد عثر بالتأكيد على أساليبه الإنتاجية والتوزيعية المستقلة إلى حد كبير عن الهيكل التقليدي المحدود للفيلم المصري.. ويبدو أنه لم يعد يواجه مشاكل في التمويل أو التسويق.. فأغفل العنصر التجارى أو لم يعد يخشاه على الأقل..

ولقد كنا نهاجم دائماً «تجارية» الفيلم المصري.. بمعنى خضوعه لشروط ومواصفات سوق تقليدى كل قوانينه جاهزة ومعروفة مسبقاً.. وحدود المغامرة والتجديد فيها شبه مغلقة..

ولكن كسر الشروط التجارية سلاح ذو حدين بلا أدنى شك..

فليس البديل لأفلام السوق التجارى هو أفلام يوسف شاهين الأخيرة.. وعدم الخضوع لشروط المنتج والموزع العربى أو الهندى ليس معناه الاعتماد فى التمويل على الجزائر وفي التوزيع على شركة مترو وعلى السوق الأوروبى والأمريكى.. صحيح أن كل هذا مطلوب للفيلم المصرى من زمن بعيد.. ولكننا لا نريد من يوسف شاهين أن يضعنا فى هذه المغالطة الوهمية.. فالمطلوب أولاً - بل وفى ظروف السينما المصرية الحالية أكثر من أى وقت آخر - هو فتح السوق المصرى.. وهنا يواجه يوسف شاهين سؤالاً لا بد من إجابته: ما هو حجم توزيعه فى السوق المصرى؟

لا يمكن بالطبع أن تكون الإجابة هى: إنها مشكلة السوق المصري وليست مشكلة يوسف شاهين.. فلا يمكن أن يضع مخرج متقدم بفكره وفنه حساباته على أساس سوق مغلق وجمهور متخلف.. ومشكلة عدم تقبل هذا الجمهور بالذات لسينما يوسف شاهين هى مشكلة معقدة جداً مركبة تداخلت فيها عدة عناصر: الفقر والامية وفقدان الوعي السياسى وموات الفن وسيادة القوالب الفنية الرديئة.. وليست مهمة يوسف شاهين أن يعالج كل مشاكل المجتمع المصرى قبل أن يصنع النوع الذى يريده من السينما..

وقد تكون هذه المقولة صحيحة بالنسبة لأفلام جيدة كثيرة فشلت فى السوق المصرى ولكن لأسباب مختلفة عن أسباب عزوف الجمهور العادى عن أفلام يوسف

شاهين بالذات.. ويحضرني دائماً مثال فيلم «رجل لكل العصور» بالتحديد.. فقد كان فيلماً عظيماً وفي نفس الوقت واضحاً جداً ومفهوماً.. لكنه فشل لأنه كان أرقى من نوق الجمهور فقط.. ومن هنا فهو أفضل أيضاً من أفلام يوسف شاهين رغم أنه يتحدث عن أشياء أخرى غير مشاكل مصر التي يتحدث عنها هو.. فيكون ممكناً هنا فقط أن يقول إن الجمهور المصرى ظلم «رجل لكل العصور».. ولكنه لم يظلم أبداً «عودة الابن الضال» مثلاً ولسبب بسيط جداً: إن «رجل لكل العصور» كان فيلماً يحترم الجمهور ولكن الجمهور لم يحترمه.. ولكن «عودة الابن الضال» فيلم لم يحترم الجمهور لأنه حاول أن يقول له أشياء هامة جداً وجادة عنه - أى عن هذا الجمهور المصرى وفي فترة تاريخية وظروف اجتماعية محددة - ولكن كما يطلها ويفهمها يوسف شاهين وحده ومن خلال «رؤيته السينمائية» الخاصة جداً.. ثم طالب الجمهور بأن يفهم إذا أراد أو أن يشرب كل مياه المحيط إن لم يرد.. فهناك قلة مثقفة فهمت وأعجبت جداً وهناك أسواق أخرى مفتوحة وهناك بالتالى إمكانية مضمونة لإنتاج الفيلم التالى.. فهى أفلام غير موجهة للجمهور المصرى من الأساس..

وهنا يحى الخطر الأكبر الذى أرجو أن أكون مخطئاً فى تقديره..

فإذا كانت أفلام يوسف شاهين الأخيرة تدعى الكلام فى السياسة.. فإن الفيلم - أى فيلم حتى أفلام «...» - لا يكون فيلماً ناجحاً إلا إذا أدى وظيفته من وجهة نظر منتجه التاجر الذى قد لا يدرك طبيعة هذه الوظيفة ولكنه يؤديها فى إطار السياسة الأكبر منه التي تحدد إطار الإنتاج السائد..

ومن باب أولى إذن - إذا كانت أفلام جيمس بوند تؤدي وظيفتها - أن يؤدي الفيلم السياسى وظيفته.. والآن.. ما هى وظيفة الفيلم السياسى فى بلد متخلف من بلدان العالم الثالث يعيش فى ظروف بشعة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً؟

إذا كانت وظيفته هى أن يعرض على عشرة نقاد فى الداخل يمنحونه جائزة هى قطعة من اللوز.. أو أن تعرض فى دار عرض مخصصة للأفلام الأجنبية فيراه بضع آلاف ليعجبوا بأسلوبه الجديد والمختلف أو ليدهشوا إذا لم يفهموا.. أو أن يطير به مخرجه إلى المهرجانات ليفوز ببعض الجوائز أو لا يفوز ويكتب عنه بعض النقاد فى أوروبا أو أمريكا.. فهذه بالتأكيد تكون وظيفة المخرج وليس الفيلم.. بمعنى أن المخرج يخرج إذن من أجل تقديره هو الشخصى ووزنه الشخصى فى مصر والعالم.. بينما لدى أنا مثلاً فهم متواضع لوظيفة الفيلم السياسى فى مصر كما فى أى بلد آخر فى

العالم.. وهى أن يقول شيئاً للناس يوقظهم به على حقائق عالمهم ليغيروا منه ما يجب تغييره.

وليس هناك فيلم فى العالم يقول شيئاً للناس - أى شىء وأى ناس - إلا من خلال لغتهم هم أولاً وأساساً.. أى وببساطة متناهية وبلا أى حذلقه نقدية.. من خلال «لغة مفهومة»..

وكما أن لكل فيلم أسلوباً فنياً يكون هو الأسلوب الوحيد المناسب لمضمونه.. وإذا كان صحيحاً أن الأسلوب يكون هو نفسه المضمون فى فيلم ما.. فإن لكل فيلم أيضاً «لغة» وحيدة للتعبير عن نفسه.. وفيللىنى مثلاً يستخدم لغة خاصة فى أفلامه - واللغة هنا لا تعنى الكلمات أو الصور بالطبع وإنما تعنى «الأسلوب» بكل مفرداته السينمائية المدرسية - بحيث تصبح هذه هى «لغة فيللىنى» التي لا تناسبه أى لغة غيرها.. وبيرجمان يستخدم لغة خاصة هى لغة بيرجمان أى ما يعبر بالضبط عن عالم بيرجمان بقدر ما يملك مخرج تافه مثل ليلوش لغة خاصة تعبر عنه..

واللغة التي يستخدمها يوسف شاهين فى «اسكندرية ليه» قد تكون لغة يوسف شاهين أو وسيلته الوحيدة ليعبر عن نفسه.. ولكنها ليست بالتأكيد لغة الفيلم السياسى.. وبالتحديد الفيلم السياسى المصرى عام ١٩٧٩.. لماذا؟ لأنها لغة لا تصل إلى جمهور السينما المصرية عام ١٩٧٩ بالتحديد وفى ظروف اجتماعية وثقافية محدودة.. وبالتالي فهناك خطأ فى «اسكندرية ليه» حتى على المستوى السياسى - رغم أن الفيلم لم يضع «يا فطة» تحدد أنه فيلم سياسى أو بوليسى - وهو أن الفيلم اختار لنفسه أسلوباً فنياً معقداً ومركباً ومتعالياً بحيث لم تصل أفكاره - أيا كانت - إلى جمهوره.. ونحن نفترض أن جمهور يوسف شاهين الذى صنع له «اسكندرية ليه» هو الجمهور المصرى.. وأول خطأ سياسى يقع فيه كل من يتعرض لأى عمل جماهيرى.. هو أن يعجز عن الوصول إلى جمهوره؟.. ولكيلا تكون هذه مجرد أحكام عامة فلا بد أن ندلل عليه من خلال الفيلم نفسه..

«اسكندرية ليه؟».. ملاحظات تفصيلية (٢)

يحدد يوسف شاهين من البداية مكان وزمان فيلمه بالأسكندرية عام ١٩٤٢ حيث كانت الحرب الثانية مندلعة والزحف النازي على العالم كله يبدو في قمته التي قد لا يكسرها شيء.. وهتلر يستعد للإنقضاض على بوابة مصر الغربية بمائتى ألف جندي ولكن حيث يبقى هناك رغم ذلك متسع لأن يتفرج المصريون - كعادتهم فى البقاء على هامش ما يحدث - على أفلام استر وليامز و«السابعات الفاتنات» وأفلام البروباجنده الأمريكية التي توحى - حتى فى الإطار الاستعراضى المرح - بالقوة الأمريكية التي كانت تكتفى هى نفسها «بالفرجة» على المذبحة العالمية قبل أن تتورط فيها بالفعل بعد ذلك فى بيرل هاربور لتحسم الحرب كلها لصالحها على النحو الذى نعرفه جميعاً.

وفى هذا الإطار «الخارجي» يتحدث يوسف شاهين عن نفسه.. فهو الشاب المراهق يحبى التلميذ فى كلية فيكتوريا والذي يقضى أوقات الفراغ مع أصدقائه من مختلف التركيبات الاجتماعية إما فى السينما وإما فى المغامرات الصغيرة لاصطياد الغوانى من كورنيش الأسكندرية فى سيارة أحدهم.

من خلال محاولة الربط المستمرة بين الإطار الشخصى والإطار العام يقدم يوسف شاهين رؤيته الخاصة وطوال «اسكندرية ليه؟» كله لمصر الأربعينيات والحرب الثانية والأسكندرية خاصة بالتحديد.. وهى رؤية خاصة جداً بالفعل.. ولكنها ببساطة تفتقد التحليل.. بمعنى أن يوسف شاهين «يحكى لنا» الاسكندرية - ومصر كلها بالتالى - كما عاشها هو فى شبابه الأول أو مراهقته وكما تكونت فيها أحلامه المبكرة وتركيباته الفكرية والفنية الخاصة.. وكما كان «فيلليني يتذكر» فى «اماركورد» .. فيوسف شاهين يتذكر فى «اسكندرية ليه؟» ولكن مع فوارق كثيرة

ولسنا هنا فى مجال القياس أو المقارنة.. فمن حق فيليني أن يتذكر كما يشاء فهو حالة خاصة جداً فى السينما العالمية وله عالم خاص جداً غير قابل للتكرار ولا للتقليد..

ولكن ليس من حق يوسف شاهين أن يتذكر كما يشاء وبطريقته الخاصة لأنه ببساطة سينمائى مصرى خرج من السينما المصرية بالذات ومن واقع متخلف وملئ بالتعقيدات وباحتياجات الضرورية لجمهور مصرى أساساً وأولاً هناك أولويات لما يجب أن يراه الآن وما يمكن أن يراه غدا وما يجب أن يقول له لنا «الآن» فنان مثل يوسف شاهين بالذات - وهو بلا شك من أهم فناني السينما - وفى ظروف مصر ٧٩ بالتحديد التى ليست تاريخياً ولا واقعاً هلامياً من حق أى فنان أن يجرب فيه أى شئ».

ونحن لو راعينا الطموح السياسى ليوسف شاهين - خصوصاً فى أفلامه الأخيرة.. للاحظنا بالضرورة إنه فى «اسكندرية ليه» يقدم عبيداً من المواقف والشخصيات والحوادث الصغيرة والكبيرة لا يربطها فى الواقع إلا المكان الواحد والزمان الواحد.. أى الأسكندرية عام ١٩٤٢ أى أنها شرائح رفيعة سريعة من لحم الواقع الحى فى تلك الأسكندرية لا علاقة موضوعية أو عضوية لأحدها بالآخر إلا هذه الوحدة فى الزمان والمكان.. وهى وحدة قد تكفى وحدها لصنع بناء تاريخى ما.. ولكنها لا تصلح لصنع بناء درامى أو فنى.. وحتى بالمفهوم المسرحى المدرسى.. فإن وحدة الزمان والمكان هى أحد شروط الدراما الكلاسيكية فقط.. ولكنها لا تصنع الدراما بالطبيع.. وأحد عيوب أفلام يوسف شاهين المعروفة هو الخلل فى بنائها الدرامى أو غيابها تماماً أحياناً.. لأن يوسف شاهين بثقته المعروفة فى قدرته السينمائية - وهو محق فيها إلى حد كبير لأنه فنان سينما خالصة بالمعنى الكامل - يندفع إلى نفس الخطأ المتكرر دائماً بلا أى محاولة للتراجع.. فى إصراره على المشاركة الكاملة فى كتابة السيناريو.. وهو يملك بالتأكيد «أفكاراً وصوراً» ناضجة إلى حد كبير.. وربما نابعة أيضاً من تصور سياسى وتاريخى صحيح.. ولكنه يعجز دائماً عن العثور على الصياغة الدرامية الصحيحة لها.. ولذلك فإن ما نراه فى «اسكندرية ليه» هو أفكار وصور وذكريات وشخصيات ومواقف من اسكندرية التى تعلم فيها فى كلية فيكتوريا.. ولكن لا شئ - على المستوى الفنى الحرفى البحث - يربطها.. وهى مهمة يمكن لأى كاتب سيناريو من الدرجة الثالثة أن يقوم بها بشكل

حرقى منطقى أكثر أحكاماً لو أن يوسف شاهين ترك له هذه المهمة.
إن المساحة الزمنية فقط لهذا الشريط السينمائى بالذات هى التى تربط فى الواقع بين الصبى الطموح يحيى والارستقراطى اليهودى العجوز يوسف وهبى.. أو بين الضابط الثورى الصغير عبد العزيز مخيون والارستقراطى الشاب الغامض أحمد محرر أو بين الطالب اليسارى الفقير أحمد زكى وعمال الميناء الذين يستغلهم غنى الحرب فريد شوقى.. أو ابن البلد البلطجى عزت العللى وأسرة المحامى المتعطل محمود المليجى بحيث يساعدهم فى نهاية الفيلم على توصيل ابنهم إلى الميناء.. أو بين الضابط الإنجليزى تومى الذى قضى ليلة غريبة جداً فى فراش عادل بك وبين كل ما يحدث فى الفيلم بل وفى تلك الفترة كلها من تاريخ مصر..

ولكن كلا من هذه الشخصيات وعشرات غيرها تظهر فجأة لتؤدى دورها وبسرعة عصبية شديدة وتختفى.. وقد تظهر فى موضع آخر من الفيلم وتختفى أيضاً وقد لا تظهر على الإطلاق.. وقد يجلس أى مونتير مبتدئ على «الموفيولا» ليلقى إلى سلة المهملات بأمتار الشريط التى تحمل دور هذه الشخصية أو تلك - باستثناء ثلاثة أو أربع شخصيات رئيسية بالطبع - دون أن يحس المشاهد فى النهاية بأى نقص لغياب أى شخصية.. ودون أن يحدث بالتالى أى خلل فى بناء الفيلم.. وهذا أخطر ما يمكن أن يعيب - بل ينسف - أى بناء فنى من اللوحة إلى القصة القصيرة إلى القطعة الموسيقية.

وهنا يجىء خطر أن «يتذكر» يوسف شاهين كما يشاء بطريقته الخاصة.. فنحن نحن فى مقاعدنا أمام الشاشة إنه تذكر فقط هذا الشخص أو تلك الواقعة فأراد أن يسجلها على شريط الفيلم قبل أن ينسى.. فحتى لو افترضنا أن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل حدث أياً كان صغيراً يقول شيئاً ما ويحمل دلالة خاصة.. وأنه من مجموع هذه المقولات والدلالات تتكون مقولة كبرى أو دلالة نهائية.. فليست هذه بالتأكيد هى الطريقة ليقول أى أحد جملة مفيدة.. سواء بالفن أو بأى وسيلة تعبير أخرى.

إن يوسف شاهين «يعرض» حقاً جزئيات الصورة كما رأها.. ولكنه لا يحل شيئاً.. وصحيح أن العرض هو أحد شروط تحليل أى ظاهرة.. ولكنك لا تستطيع أن تعرض عناصر الظاهرة وتجربى وإلا أصبحت السينما نوعاً من عروض «الفانوس السحرى» الذى نرى من خلاله ما يسمى «بالسلايدز» التى صورناها بالألوان فى

رحلاتنا أو نزهاتنا العائلية..

وإذا جاز لى أن استخدم تشبيهات مبسطة قد لا يعتبرها البعض «نقداً جاداً» يليق بتناول فيلم جاد... فإننى أقول: إننا نجلس أمام «سلايدز» الفانوس السحري العائلية لتتذكر: «هذا عمى فلان».. وهذه «بنت خالتك تركب الحصان».. وقد أكون مبالغاً فأقول إن يوسف شاهين صنع شيئاً كهذا.. فهذا هو الفتى يحيى.. وهذه هى عائلته المسيحية فى شقتها الصاخبة المزبحة وهذه أمه محسنة توفيق.. وهذه أخته ليلي حمادة.. وهذه جدته زينب صدقى.. وهذا لا أدرى من بالضبط الذى يلعب دوره حسن حسين.. وهذا زميله محسن وأبوه الثرى فريد شوقى الرأسالى الجشع الذى يطالبه عمال الميناء بشيء ما لا نعرفه بالضبط وهذا أحمد زكى يحرضهم على شيء ما ضد هذا الثرى المستقل.. وهذا أحمد محرز أو عادل بك الذى لا ندرك إنه خال صديقه محسن إلا بعد خروجنا من دار العرض واضطرارنا لسؤال متفرج أنكى منا.. ثم هذا تجمع آخر تماماً يضم مجموعة من الشبان الثوريين تضم مخيون وأحمد عسر وسيف الدين يدبرون خطة مضحكة لخطف تشرشل شخصياً وهم يشربون البيرة على الشاطئ.. ولا ندرك أنهم ضباط شبان فى الجيش المصرى إلا عندما نراهم بملابسهم العسكرية.. ثم هناك قطاع آخر هو قطاع اليهود فى مصر.. الثرى اليسارى العجوز سوريل (يوسف وهبى) وابنته الجميلة سارا سوريل (نجلاء فتحي).. ولكنهم بالصدفة يهود مسالمون جداً وخيرون يحبون مصر ولا يتركونها إلى جنوب افريقيا إلا هرباً من جحافل النازى التى تدق أبواب العلمين.. والفتاة اليهودية سارا ملائكية جداً بحيث تقع فى حب طالب مسلم أسمر فقير وتورى هو أحمد زكى وتنجب منه ولداً فى المهجر.. فهم يهود ديمقراطيون جداً أيضاً ومستعملون للاختلاط والامتزاج مع كل الأجناس والأديان ولو بعلاقة غير شرعية.. وهذا ضد عقيدة (الجيتو) أهم عقائد اليهود الرئيسية والتى ينكرها اليهود أنفسهم.. ولكن يوسف شاهين يكتشف فى اليهود مزايا لم يكتشفوها هم أنفسهم فى أنفسهم ومن بين كل اليهود الذين عاشوا فى مصر وتركوها عام ١٩٤٨ إلى إسرائيل ليشتبكوا فى حرب الاستقلال والذين ساهموا بشكل فعال فى تكوين إسرائيل قبل ٤٨ بكثير.. فإنه لا يختار سوى هذين النموذجين الملائكين لسوريل وابنته نجلاء فتحي ولست أقطع بوجود علاقة ما بين هذا الاختيار وبين التطور الأخير فى الصراع العربى الإسرائيلى.. لأننى أفضل عدم تصديق أن يوسف شاهين تعمد هذا الربط فى هذا

التوقيت.. ولكن الواقع التاريخي والموضوعي يقول غير هذا.. فلم يكن كل اليهود المصريين هما سوريل وابنته بالتأكيد والفن في أساسه اختيار.. فلماذا هذا «الاختيار» بالتحديد ومن بين كل النماذج الأخرى؟ ولماذا لم يحدثنا يوسف شاهين عن ديفيد شقيق سارا وزميل يحيى في كلية فيكتوريا التي سمعناها تقول إنه سافر إلى أمريكا ليدرس «العسكرية».. وإذا كان واضحاً أن يوسف شاهين سيكمل «اسكندرية ليه» في جزء ثان يقدم فيه تجربة يحيى في أمريكا كما أوجت نهاية الفيلم.. فهل سيعرض لنا احتمال التلاقى بين يحيى المصري المسيحي الذي ظل مصرياً وعاد إلى مصر وبين ديفيد المصري اليهودي الذي يدرس «العسكرية» في أمريكا بينما يدرس يحيى التمثيل.. وهل يمكن أن يعرض لنا المواجهة.. وهل سيقول لنا أن ديفيد بالضرورة لابد عاد من أمريكا إلى إسرائيل بعد سنوات قليلة ليشارك في حرب ٤٨ ضد ما يمثله يحيى؟ وكيف يكون الموقف حينذاك؟ هل تظل العائلة التي أنجبت ديفيد من الملائكة؟

إننا نسمع يوسف وهبي أو (سوريل اليهودي) يحلل قيام إسرائيل تحليلاً صحيحاً - وهناك يهود كثيرون رفضوا الصهيونية بالفعل - فيقول إن ظهور البترول في السعودية سيفرض إيجاد قوة من خارج المنطقة لحمايته.. وهذا اليهودي السالم يصبح في حسرة محذراً من أن «الأخ سيقتل أخوه منذ بدء الخليقة.. أو أورشليم.. يا قاتلة الأبرياء والأنبياء»..

ونحن نسمع هذه الأسرة اليهودية تعلن أنها ستهاجر إلى جنوب أفريقيا هرباً من النازي.. ثم نرى (فلاش باك) ليوسف وهبي في أحد الفنادق يتعرض فيما يبدو لضغط رجل صهيوني يقنعه بضرورة اللجوء إلى إسرائيل.. ولكننا لا نفهم ما إذا كان هذا المشهد يعنى هذا أم يعنى شيئاً آخر ثم نرى مشهداً في أرض مشابهة لأرض فلسطين وسط الانفجارات.. دون أن يقول لنا أحد من الذي يضرب من ولماذا؟ هل هم اليهود ضد الفلسطينيين أم اليهود ضد قوات العرب المشتركة في حرب ٤٨؟ وقد سألت أحد العاملين في الفيلم فقال أنهم اليهود ضد قوات الانتداب البريطاني في مرحلة نشاط عصابات الإرهاب الصهيونية التي مهدت لحرب ٤٨ وقبل إعلان قيام إسرائيل.. وأتحدى أى عبرى أياً كان فهمه للسينما أن يفهم حقيقة هذا المشهد أو قوى الصراع فيه؟ ثم نحن نسمع يوسف وهبي - سوريل اليهودي المهاجر من مصر - يعلق على هذا المشهد قائلاً: «إنى أدين الإرهاب إياً كان هدفه.. وأدين

اغتناب حق على حساب حق آخر».. ليؤكد يوسف شاهين مرة أخرى على مقولة أن ليس كل اليهود أشراً.. عظيم جداً.. ولكن على مستوى فنية السرد والتركيب الدرامي والمونتاجي نفسه.. ما هي علاقة يوسف وهبي بالمشهد الذي قبله.. أى بقتال عصابات الإرهاب الصهيوني ضد قوات الانتداب البريطاني؟.. هل هو (فلاش باك) من وجهة نظره أم من وجهة نظر ابنته سارا؟.. هذا خطأ بدائى لأنه لم يشهد هذا ولم يشترك فيه بالطبع.. ومجرد وجوده فى حيفا لا يكفى مبرراً لكى يقدم لنا المخرج هذا المشهد من باب الحكاية التوضيحية وإلا أصبح هذا أسلوباً فى السرد على «طريقة شرشر»..

وهو أسلوب مناقض على أى حال لأسلوب الجرائد السينمائية التى قدمها الفيلم بوفرة من الأفلام والوثائق القديمة ابتداء من أفلام إستر وليامز إلى جرائد هتلر وروميل وتشترشل وسقوط برلين وتعذيب طوابير الأوروبيين «من اليهود غالباً» وانتهاء بانتصار الحلفاء.. وقد أسهب يوسف شاهين فى استخدام هذه الأفلام والجرائد السينمائية بطريقة (الكوتريتب) بكثير مما تستدعيه ضرورات الفيلم الدرامية وكأنما استهوت اللعبة.. لأنه أجاد وضعها بالفعل بين مشاهدته هو الخاصة - أى التى أخرجها بنفسه - بحيث بدأ مشهد القتال فى حيفا خارجاً على هذا الأسلوب لأنه صورة تصويراً (حياً) مما يوحى بأنه حدث لأحد أشخاصه أو شارك فيه بنفسه.. وهذا لم يحدث بالطبع ليوسف وهبي الذى نرى المشهد من وجهة نظره ومن خلال (الفلاش) الذى تحكى ابنته.. والحل هنا.. إما أن يقدم يوسف شاهين هذا المشهد من وثيقة سينمائية حقيقية كما فعل مع الأحداث العالمية المشابهة لو كانت له ضرورة درامية وأما أن يلغيه تماماً حيث لم تكن له بالفعل أى ضرورة درامية ولا حتى تاريخية.. لولا أن يوسف شاهين «تورط» فى الواقع فى شخصيته اليهودية وأراد أن يطورها ليقول لنا أنها رفضت الصهيونية وقيام إسرائيل فوقع فى مشكلة اختيار الأسلوب.

وعلى هامش هذا اليهودى فنحن لا نعرف موقع عودة سارا (نجلاء فتحي) إلى حبيبها القديم أحمد زكى من الأحداث.. فكيف حملت إليه ابنه الأبيض جداً وهو فى السجن؟.. وأين موقع هذه العودة الزمنى من مسألة جنوب أفريقيا ثم حيفا؟ هل نفهم من هذا أن سوريل وابنته ذهبا إلى فلسطين ثم رفضا الإرهاب الصهيوني فعادا إلى مصر؟.. أولاً هذا مستبعد جداً وغير منطقي ولا يمكن أن تصل مسألة

اليهود المهاجرين إلى فلسطين - حتى قبل قيام إسرائيل - إلى حد رفض المساهمة في بناء إسرائيل بل والعودة إلى مصر التي يحبونها كثيراً(!!).. وحتى لو صرح هذا تاريخياً.. فهو ليس صحيح درامياً.. لأن المفروض قبل التركيز على عودة الابنة إلى حبيبها السجين من أجل تعميق خط عاطفى.. أن يركز لنا السيناريو على موقف الأب نفسه بعد العودة.. فقد رأيناه يصفى ممتلكاته قبل الهجرة إلى جنوب أفريقيا.. فكيف سيعيد بناء حياته في مصر من جديد وكيف سيواجه العلاقات الجديدة؟.. وإذا لم يكن قد عاد وفضل البقاء في إسرائيل - وهذا هو الأرجح - فكيف عادت الابنة وحدها؟ ولماذا لم يوضح الفيلم هذا الموقف ويقول رأيه فيه؟

إن المشكلة في هذا الفيلم هي أن كل شخصياته - باستثناء يحيى ومرسى البلطجى (عزت العللى) - ليست لها أى جنور أو مقومات أو خطوط تبدأ منها وتنتهى.. إنها شخصيات «تعرض» أمامنا واحدة إلى جوار الأخرى.. موازية لها أحياناً أو متقاطعة معها أحياناً في لقاء عابر سريع يبنو كما لو كان بالصدفة.. فسوريل اليهودى هو والد سارا التى أحبت إبراهيم الطالب الفقير بالصدفة.. والذى يربطه خيط واه بمجموعة الشبان الثوار بالصدفة (سيف الدين يشاركهم مناقشاتهم وخططهم وهو يشرب «الجوزة») وهؤلاء الشبان تربطهم علاقة بالبلطجى مرسى بالصدفة.. الذى يبيع لهم حقيبة أو خريطة عن زيارة تشرشل.. ومرسى له علاقة بعادل بك (أحمد محرز) بالصدفة أيضاً فهو الذى يبيع له الجنود الإنجليز الذين يقتلهم فى قصره «بالشوكة والسكينة» ليمارس هوايته «الوطنية» الشاذة.. وبالصدفة أيضاً فإن عادل بك هذا هو خال يحيى بطل الفيلم.. وتكون هذه هى الدائرة الوهمية الهزيلة التى تربط هذه الشخصيات العديدة التى تقفز بين وقت وآخر لتقول أو تصنع شيئاً.. وتجري!

ويكون ضرورياً مع بناء درامى مفكك كهذا وعلاقات مفتعلة ومفروضة وواهية أن يكون المنتج هو أسوأ عناصر الفيلم.. وليست المسئولية هنا باطبع مسئولية رشيدة عبد السلام.. ليس فقط لأن يوسف شاهين يطبق مبدأ «فنان الفيلم» تطبيقاً فردياً متعسفاً بحيث نحس أنه يصنع مونتاجه بنفسه ولا يترك للمونتير حرية الخلق والتدخل.. وإنما لأن المونتير مهما كان خلاقاً ومبدعاً فإنه يتصرف فى النهاية فى حدود المادة المصورة التى تجيئه جاهزة على المفيولا فلا تسعفه أى عبقرية بأن يضيف بناءً درامياً محكماً أو علاقات منطقية إذا لم يكن المخرج قد وفر له هذه

المادة أساساً.

ومن هنا يسود التوتر العصبى كل مشاهد الفيلم.. فمن ناحية يجرى الجميع بسرعة - باستثناء يوسف وهبى ومحمود المليجى ربما بحكم السن وأحمد محرز ربما بحكم التركيب الشخصى الخاص جداً - ويتقافزون من هنا وهناك.. ويمتلئ الفيلم بالصراخ والتشنج.. وقد يكون هذا منطقياً باعتبار أن الفيلم يتناول شخصيات متوترة - أغلبها من الشباب القلق الطموح فى فترة متوترة من تاريخ مصر.. ولكن حتى هذا المنطق لا يغفر الوقوع فى مونتاج سريع وعصبى ومتوتر هو الآخر بحيث لا يترك مشهداً واحداً يكتمل أو موقفاً واحداً «يثبت» أمام المشاهد إلى أن يؤدى غرضه على الأقل.. وإلا فماذا تصبح قيمة هذا المشهد أو ذلك الموقف أصلاً؟..

وقد يقول المفهوم المدرسى للمونتاج أن الشخصيات المتوترة تحتاج للتعبير عنها بالضرورة إلى مونتاج متوتر.. ولكن هذا ليس صحيحاً دائماً هكذا وبالمعنى الحرفى فأنه تستطيع أن تعبر عن شخصيات متوترة وعصبية فى لحظات متوترة ولكن بمونتاج عقلانى هادئ.. و«عقلانى» هذه لا تعنى أكثر من أن تترك كل لقطة على الشاشة إلى أن تؤدى غرضها قبل أن تقطع إلى اللقطة التالية.. وقد يتوقف التعبير الكافى لللقطة على «كادر» واحد زائد أو ناقص كما هو معروف.. وهنا أستطيع أن أقول إن بعض أخطاء «القطع» فى «اسكندرية ليه» تصل إلى حد الجرائم فى حق الفيلم نفسه.. يقدم يوسف شاهين بضعة مشاهد عبقرية بالمعنى الكامل للكلمة، منها مشهد وداع يحيى لصديقه محسن المسافر ليدرس فى إنجلترا.. إن يحيى يهرع إلى البحر مع عادل بك خال محسن ليطوف بقارب بخارى حول الباخرة التى تحمل صديقه المسافر.. ويور القارب حول الباخرة ويحيى يلوح لصديقه فى أفضل ما يمكن أن تصل إليه قدرات مخرج فى خلق موقف حركى كهذا.. وعندما تبعد الباخرة ويحس يحيى بأن صديقه غاب عن بصره تماماً.. ينكفى فى قاع القارب البخارى ليبكى.. فنحن أمام مشهد بلغ فيه المخرج القمة.. وبلغ فيه الممثل الصغير محسن محبى الدين القمة.. ونحن أمام لحظة عاطفية نادرة وصادقة.. ولكن المخرج وليس المونتير - يقطع هذه اللحظة قطعاً حاداً قبل أن يربح المشهد وقبل أن يستفيد من الموقف ومن براعة الممثل وبمجرد أن يجهد بالبكاء وليقتل بمنطق «الجزايرين» مشهداً عظيماً على مستوى السينما العالمية كلها.. وأرجو ألا يتطوع «فيلسوف» ما بأن يقول لى إن يوسف شاهين تعتمد هذا البتر الحاد البارد لأنه لا يريد للمشاهد أن

يستغرق في عاطفته وأن يناقش المشهد بمنطق العقل.. لأن الموقف هو من الأساس موقف عاطفي خالص ولا علاقة له بالعقل ولأن الفيلم كله مصنوع بحب شديد جداً لمدينة كاملة ولكل شخصياتها الخيرة والشريرة معاً.. ولأنه يقيض بالدعوة للحب حتى بين المصريين وجنود الاحتلال الإنجليزي، وحتى بين المصريين واليهود الذين تحولوا بعد قليل جداً إلى إسرائيليين.

ويرتبط بهذا البناء الدرامي والمونتاجي بالطبع قدر هائل من الأحداث.. والشخصيات غير المفهومة.. «فعدم الفهم» مسألة أصبح واضحاً أنها لا تعنى يوسف شاهين في كثير أو قليل بحجة صدمة الجمهور بنوع جديد من السينما بدلا من السينما البلدية التي تعود عليها.. ومع احترامي لجرأة يوسف شاهين إلا أنني أتخفظ بأن هذا المنطق قد يجعل البديل لسينما بلدية هو «سينما بلدية» أخرى ولكن تحت «يا فاطة» مختلفة.. فالبلادة في السينما قد تعنى بالطبع سينما بلهاء تخاطب جمهوراً متخلفاً.. وقد تعنى في نفس الوقت سينما بلهاء لأنها عجزت عن توضيح نفسها لجمهورها.. أو لم تكثر أصلاً بتوضيح نفسها لهذا الجمهور وهذه كارثة أكبر..

إننا لم نعرف مثلاً - فضلاً عن كل الأشياء الأخرى - من هذه السيدة العجوز الممثلة التي تتحدث بلكنة «شامية» وبالفرنسية والتي ذهب إليها يحيى في مسرح ما ليستلهما النصيح.. إننا نسمعه يسميها «مدام صالحة».. ولكن يوسف شاهين وحده هو الذي يعرف من هذه «المدام صالحة» وما هو موقعها من الفيلم وهو يعتقد أن هذا وحده كاف ليعرفها الناس!

ونحن لا نعرف أيضاً ما الذي يدور بالضبط على المسرح في تلك المسرحية التي مثلها يحيى وزملائه على مسرح الكلية.. فقد رأينا التلاميذ الصغار يقدمون عروضاً رمزية لكل القوى المتصارعة في الحرب الثانية.. ويمثلون بأنفسهم شخصيات هتلر وغيره.. وقد نتغاضى عن معقولية أن يكون تلاميذ كهؤلاء قادرين على فهم قضايا كهذه فضلاً عن التعبير عنها على المسرح.. فقد قال إن المسرحية هنا «مجازية».. بمعنى أنها نابعة من تحليل يوسف شاهين نفسه لهذا الصراع على مصبر بين الإنجليز والألمان.. وإنه لا يصح إذن أن نناقش المسرحية بالمنطق الواقعي.. عظيم جداً ولكن ما هو تفسير ظهور الضباط الأحرار (مخيون وأحمد عسر) على المسرح بملابس الأعراب وهم يعبرون الصحراء فيطلب منهما يحيى ومحسن «رسم مرور»..

أى منطق رمزى أو سيرىالى يفسر شيئاً كهذا لا يدخل إلا فى باب «الهنديان»؟
وقد نتصور إنه «هنديان» أيضاً أن تبدأ بعض المواقف من منتصفيها.. بحيث لا نفهم ما دار فى النصف الأول.. ولكننا سرعان ما نكتشف إنه أسلوب جديد فى السرد وفى المونتاج.. المشهد بين عبد العزيز مخيون مثلاً عندما ذهب ليقتنح محمود المليجى (قدرى المحامى) بقبول الدفاع عن إبراهيم الطالب اليسارى المعتقل يبدأ بمخيون يرفع أصبع الاتهام فى وجه المليجى صائحاً: «أنت شيوعى» فنتصور على الفور - لأننا أغبياء بالطبع - أن مخيون يتهم المليجى بالشيوعية.. ولكننا سرعان ما نفهم إنه كان يحكى له - قبل أن يبدأ المشهد على الشاشة - قصة اعتقال إبراهيم وإن البوليس هو الذى قال له «أنت شيوعى».. ولكن يوسف شاهين قدم المشهد كله بطريقة «الاختزال» لبدأ من هذه النقطة بالذات.. وليوحى بالطبع بأن قدرى المحامى متهم هو أيضاً بالشيوعية ربما لأنه محام نزيه يرفض الإنسياق مع التيار السائد.. وأعتقد أن الاختزال فى السينما له ضرورات أخرى غير هذا «الابتكار» الشكى المقتل.

ويدخل تحت نفس هذا «الابتكار» ولكن بدرجة أقل. المشهد الذى يلى بعد قليل لأحمد زكى فى السجن يهتف فجأة فى وجه المليجى: «لا».. لنفهم إنه جاء يعرض عليه الدفاع عنه فيرفض..

وقد يدخل فى باب «عدم الفهم» أيضاً إننا لا نستطيع أن نتابع نصف الحوار على الأقل.. ليس فقط لرداءة تسجيل الصوت فى السينما المصرية.. فهى مشكلة مزمنة مضافاً إليها هذه المرة أن الجميع يتكلمون بسرعة شديدة جداً ويأكلون نصف الكلمات. وفى مشهد الغارة فى بيت أسرة يحيى فى بداية الفيلم يتحدث الحشد الكبير من أقارب يحيى ويصرخون فى وقت واحد فلا نتابع جملة واحدة مفيدة.. لأن الجميع يمثلون ويتحركون وينطقون وكأنهم جميعاً يوسف شاهين..

ويرتبط بهذا بالطبع «مشكلة اللغة» فى هذا الفيلم.. فأنت تحس أن اللغة العربية التى تسمعها على السنة كل الشخصيات ليست هى اللغة العربية التى تعرفها.. وإنما هى مترجمة عن لغة أخرى.. وأنت تسمع تركيبات غير مستقيمة لغوياً كهذه: «أنا كنت عاوز أبقي مهندس.. بس احنا كنا فقراء أكثر من اللازم».. يقولها قدرى المحامى.. وتركيبات أخرى تنور حول نفسها بلا سبب: «أصل الحرب غلت الأسعار خالص.. الأسعار بقت غالية!» وكأننا يحس الفيلم بأن تعبيراته لن تكون مفهومة إلا

بتكرارها..

ومع ذلك.. وفضلاً عن أن اللغة العربية نفسها غير مفهومة.. فإن الفيلم يقدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية.. مثل تلك المشاهد بين عادل بك وصديقه الجندي الإنجليزي أو النيوزيلندي.. وقد يكون هذا أقرب إلى الواقع لو كانت هناك ضرورة أصلاً لتلك العلاقة بين الاثنين.. ولو كانت الدعوة لرفض الحرب التي فرقت بين صديقين لا تصبح دعوة قوية ومقنعة إلا لو كان بين الصديقين علاقة جنسية شاذة كما حرص الفيلم على تأكيد ذلك بكل الوضع المفتقد في علاقات أخرى كثيرة.. ولا اعتراض على استخدام لغة أجنبية في فيلم مصرى لو كانت هناك ضرورة لذلك.. ولكن بينما استخدم فيلم «الصعود إلى الهاوية» الترجمة العربية على الشاشة ليفهم المتفرج المصرى ما يدور.. لم يكثرث «اسكندرية ليه» بذلك رغم إنه يتفوق على «الصعود» في أشياء كثيرة.. وهنا نفهم على الفور أن كمال الشيخ كان يحترم جمهوره ويحرص على توصيل فيلمه إليه فإذا تذكرنا أن فيلم «شفيفة ومتولى» قدم مشاهد كاملة باللغة الإنجليزية ولم يكثرث أيضاً بترجمتها لجمهوره.. وإنه كان أيضاً من إنتاج يوسف شاهين.. لخرجنا بالنتيجة الوحيدة المخيفة التى لا مهرب منها.. وهى عدم الاكتراث كثيراً بمسألة أن يفهم الجمهور أو لا يفهم.. وهى كارثة حقيقية تنسف كثيراً من الأشياء الرائعة فى «اسكندرية ليه» وتثير سؤالاً خطيراً: لماذا إذن يصنع يوسف شاهين أفلامه الأربعة الأخيرة.. ولن؟

«احنا بتوع الأتوبيس» .. مقدمة فى الفيلم السياسى

يشير فيلم «احنا بتوع الأتوبيس» مشكلة - بل عدة مشكلات فى الواقع - حول علاقة الفن بالسياسة.. فإذا كانت هذه العلاقة معقدة أصلاً ومنذ البداية وعلى مدى التاريخ.. فإننا لابد أن ندرك مدى الصعوبة التى يواجهها الناقد الذى يحاول أن يكون أميناً عند تعرضه لهذا الفيلم..

يندرج فيلم «الأتوبيس» بلاشك تحت ما شاعت تسميته فى السنوات الأخيرة «بالفيلم السياسى».. وقد تكون بعض القضايا قد حسمت فيما يتعلق «بالفيلم السياسى» فى السينما العالمية - المتقدمة منها بشكل خاص - ولكنها تزداد تعقيداً وغموضاً فى السينما المصرية بالذات كالعادة. فلقد أصبح البعض يزعمون الآن أن أفلامهم هى أفلام سياسية جرياً وراء «الموضة» الراحبة.. ولجرد أن أفلامهم - بهدف من التملق الخالص والمكشوف - تهاجم هذه المرحلة أو تلك من تاريخ مصر الحديث أو الحالى.. أو أنها بالضبط وبتحديد أكثر تهاجم كل مرحلة بمجرد انتهائها واختفاء قادتها من مسرح الحياة السياسية فى مصر لهذا السبب أو ذاك.. ويهدف أن تبدو المرحلة التالية لها - سواء بالتصريح أو بالتلميح - هى المرحلة الفاضلة أو جمهورية أفلاطون التى لا تشوبها شائبة والخالية من أى نواقص.. ثم بمجرد انتهاء هذه المرحلة التالية لسبب أو لآخر أيضاً.. تنقضى عليها «الأفلام السياسية» تشريحاً وتعريضاً ولحساب المرحلة التى تليها.. وهكذا دواليك كما يقولون!

ولو أن هذه الأفلام تستهدف تحليل مرحلة ما من تاريخ مصر بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. لكانت السينما المصرية تقوم بعمل عظيم.. وتتابع التغيرات الاجتماعية فى بلدها بالدراسة والتحليل كما هو واجب أى سينما متحضرة.. فضلاً عن أن تكون سياسية أو فكاهية أو مسيلة للدعوى.. ولو كانت هذه

الأفلام تصدر عن فنانين مخلصين وصادقين حقيقة .. يعبرون عن معاناة بلدهم فى فترة ما وعن معاناتهم الشخصية لتفاضينا حتى عن السؤال الضرورى: ولماذا لم تقولوا هذا حينذاك؟ ولماذا لم يرفع أحد أصبعاً فى وجه ذلك العهد الذى اكتشفتم عيوبه وجرائمه فجأة على حين غرة؟.. لأن هذا السؤال يكون مفرطاً فى الاستفزاز و«السادية».. أو فى «الرومانتيكية» على أقل الفروض.. أولاً لأن السينما المصرية لم تكن فى أى فترة من تاريخها «سينما مناضلة».. ولعل من فضائلها التى لا يمكن إنكارها أنها لم تزعم ذلك.. وثانياً لأنه حتى مع افتراض وجود هذا السينمائى الذى يريد أن يقول شيئاً صحيحاً وفاهماً فى وجه مجتمعه.. فإنه من السذاجة تصور أن هذا المجتمع سيرحمه.. بل أن الأكثر سذاجة هو تصور أن عمله سيخرج إلى النور أصلاً.. لأن علاقات الإنتاج فى السينما المصرية هى علاقات تجارية من الألف إلى الياء.. وقد يقال إن هذا هو شأن علاقات الإنتاج فى أى سينما فى العالم.. ولكنك تستطيع أن تجد فى التكوين التجارى للسينما الإيطالية مثلاً تيارات على اليسار من هذا التكوين نفسه.. أو تيارات متفتحة وليبرالية أو على الأقل مثقفة.. وأحياناً تيارات «ذكية» بحيث تدرك أن الفيلم السياسى نفسه يمكن أن يربح .. وهذه التيارات فى السينما الإيطالية المرتبطة أحياناً بالأحزاب أو النقابات أو الشخصيات الفردية هى التى تعطى الفرصة لأفلام روزى وداميانى وفولونتى مثلاً للتواجد وسط الكم الهائل من الإنتاج التجارى التقليدى.. وهذا مرتبط بالطبع ارتباطاً وثيقاً بتواجد سينما خاصة جداً ولكن فى اتجاه آخر مثل سينما فيللىنى وبازولينى..

بل أن هذه التيارات «الخارجية» على التكوين الاقتصادى التقليدى ليست حكرًا بالطبع على السينما الإيطالية.. ففى السينما الأمريكية نفسها - خصوصاً فى السنوات العشر الأخيرة - تيارات سياسية تتناقض مع التكوين السياسى التاريخى لسينما هوليوود تناقضاً يكاد أن يكون جذرياً.. والمشكلة هى أننا لا نرى فى القاهرة إلا سينما هوليوود..

ولا حاجة بالطبع إلى القول بأن شيئاً من هذه التيارات لم يكن موجوداً أبداً فى السينما المصرية وفى أشد عهودها «تفتحاً».. ولكن من الإنصاف أيضاً أن نقول إنه بينما كانت هذه التيارات الواعية فى السينما الغربية تنبع وتستند إلى نظم ديمقراطية فى الأساس ومناخ يسمح بانطلاق الأفكار بحرية والسماح بالحوار - بل والصراع أحياناً - بينها.. أياً كانت الاختلافات بالطبع بين مفاهيم الديمقراطية

وجودها وقواعد «لعبة الصراع» نفسه في هذا البلد أو ذاك.. فإن السينما المصرية في الواقع – ولكي لا نلقى التهمة كلها عليها – تصدر عن مجتمع مغلق تماماً وأياً كان شكل النظام الحاكم أو «اللافتة» التي يرفعها في هذه الفترة أو تلك من التاريخ المصري الحديث.. وحتى في أكثر فترات هذا التاريخ «ليبرالية».. وهي الفترات التي كان عمرها قصيراً دائماً لأنه سرعان ما كان يتم إجهاضها.. كانت تظهر على الفور رواسب أخرى تاريخية واجتماعية ودينية وطبقية وحتى نفسية تمنع انطلاق الأفكار من الأساس فضلاً عن حوارها أو صراعها.. وتجعل من قضية التعبير قضية مستحيلة في الفكر والأدب والصحافة والفن عموماً وليس في السينما وحدها..

لقد كان القمع – كل أشكال القمع الظاهر والباطن والمباشر والمستتر والخارجي وأحياناً الذاتي – يتصدى دائماً لأي محاولة جديدة للتفكير «بعيداً عن المألوف».. وفي تاريخ السينما المصرية بلاشك محاولات دائمة «لكسر القاعدة».. ولكنها محاولات فردية نادرة سرعان ما تم وأدها دائماً.. ليس بتدخل «السلطة العامة» دائماً.. فقد كانت السلطة تسمح من جانبها أحياناً بعرض هذه الأفلام وهذا أقصى ما هو مطلوب منها.. ولكن يرفض الجماهير نفسها.. لأنها جماهير تم تشكيلها وتربيتها و«تهجينها» بشكل خاص.. وليس من المنطقي أن تفاجئنا «بشيء مختلف» ثم نتوقع منها أن تفهمه وتقبل عليه.. وهذه قضية حسمتها تجارب كثيرة فاشلة.. وهي مرتبطة بالطبع بالتكوين الاجتماعي العام وانتشار الأمية والمستوى الاقتصادي كما هي مرتبطة بنوع الأفلام المفروضة على جماهير السينما وهي أفلام لا تمهد ولا تعد المتفرج لتقبل أو تنوق السينما السياسية إلا إذا كانت مصاغة في قالب التحقيق البوليسي المثير حول جريمة كما كان الحال في فيلم «زد» الذي نجح نجاحاً نسبياً نتيجة للدعاية المكثفة التي سبقت عرضه.. وهي تجربة لم تنجح رغم ذلك مع فيلم «الاغتيال» لايف بواسية عن مقتل بن بركة لاختلاف ظروف عرضه رغم استخدامه نفس قالب التحقيق تقريباً..

السوق المصري – اقتصادياً وجماهيرياً – ليس معداً بطبيعته إذن لتقبل الفيلم السياسي.. والسينما المصرية بحكم تكوينها غير مهيأة لإنتاج الفيلم السياسي.. ولذلك فمن السابق لأوانه أن يقال أن هناك سينما سياسية مصرية.. بعيداً بالطبع عن التعريف الكلاسيكي العام الذي يقول إن كل فيلم هو فيلم سياسي أي كان نافعاً أو تجارياً.. فنحن نتحدث هنا عن التعريف المحدد للفيلم السياسي.. وهو تعريف

يمكن تعميمه أو تبسيطه بحيث يصبح «الفيلم الذى يتناول قضية سياسية بشكل ما»..

ولكن لا يمكن فى نفس الوقت إنكار أنه كانت هناك محاولات دائماً.. وهى محاولات مرتبطة دائماً بأفراد وليس بتيارات.. ثم هى فى نفس الوقت ليست أفلاماً سياسية حتى بالمعنى الموسع أو المعمم الذى ذكرناه منذ قليل.. فهى لا تتناول «قضايا سياسية» أساساً وإنما تستند فى أحسن الحالات إلى خلفيات سياسية.. وهنا يمكن أن نقول إنه باستثناء بعض أفلام يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح التى كانت تستند إلى خلفية سياسية فليست هناك سينما سياسية مصرية على الإطلاق.. ويمكن إدخال بعض الأفلام الأخرى لهذا المخرج أو ذاك تحت هذا الباب.. مثل «زائر الفجر» لممدوح شكرى و«على من نطلق الرصاص» لكمال الشيخ المرتبطتين بمناخ سياسى عام فى فترة ما.. ومن خلال تحليل موضوعى إلى حد كبير للظروف العامة للشخصيات والأحداث.. وواضح أنها محاولات سرعان ما كانت تجهض بشكل أو بآخر..

وواضح أننى أنحى جانباً موجة أفلام «الهجوم على الماضى».. وهى أفلام كانت موجودة دائماً فى كل مراحل السينما المصرية.. ولكن ما يذكره جيلنا بشكل واضح مثلاً هو أنه بمجرد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأت على الفور سلسلة أفلام تهاجم ما قبل ثورة يوليو.. الإقطاع والملكية والباشوات وما إلى ذلك.. وأصبح ضابط الجيش والفلاح و«ابن الجنائى» والعامل البسيط هم أبطال أفلام هذه المرحلة.. وأصبح ممكناً أن تصبح شخصيات تاريخية هامة مثل مصطفى كامل وسيد درويش موضوعات لأفلام.. ورغم اختلاف المراحل التاريخية فقد كانت هذه الأفلام نفسها «تتلى أعناقها» - بضم التاء - بحيث تنتهى بتمهيد خاص لثورة يوليو.. وأن يوماً سيجىء يحكم فيه الشعب نفسه بفضل بطولة القوات المسلحة.. أو أنه سيجىء يوم يظهر فيه واحد من أبناء الأرض أو الفلاحين يحكم هذا البلد.. وأحياناً كان الفيلم يعجز عن هذا التمهيد بشكل درامى مقنع فكان يلجأ إلى «البافطة» التقليدية التى تكتب على الشاشة بوضوح أن ثورة يوليو قامت فحلت كل هذه المشاكل والأوضاع الظالمة التى رأيناها.. وفى أحسن الفروض كانت الأفلام تنتهى بهذا المشهد الشهير للملك فاروق يخرج من الاسكندرية مطروداً ليركب اليخت «المحروسة» تلخياً لكل هذه المعانى..

ولم تكن كل هذه الأفلام - كما قلت - تستهدف تحليل المرحلة السابقة لثورة يوليو بهدف النقد الموضوعى وإيضاح الخطأ والصواب.. وإلا لاحترمنها كأفلام تتناول فترة بعد انتهائها لأنها لم تكن تستطيع التعرض لها وهى موجودة نتيجة كل الظروف التى سبق ذكرها.. ولكنها كانت أفلاماً تجارية عادية جداً.. ولكنها بدلاً من أن تكسب بالرقص والغناء والقصص العاطفية - التى كانت سائدة فى سينما ما قبل ٥٢ - التلقت الفرصة بذكاء لتغير جلدها وتتملق مشاعر الجماهير المتحمسة من ناحية.. كما تتملق النظام الحاكم الجديد من ناحية أخرى.. ولكن يجب أن نحذر اتهام كل من اشتركوا فى صناعة هذه الأفلام.. فلقد استغلت السينما التجارية بلاشك المشاعر الوطنية والتوايا الصادقة لفنانين مثل بدرخان ويوسف السباعى وإحسان عبد القدوس ممن اشتركوا فى صنع سينما ما بعد يوليو..

ويمكن القول إذن بأن موقف السينما المصرية من التاريخ هو موقف غير أخلاقى.. بمعنى أنها كانت تنتظر سقوط مرحلة تاريخية ما لكى تنقض عليها بهدف الكسب وليس بهدف النقد الخالص.. ثم يهدف تملق المرحلة التالية.. التى بمجرد سقوطها هى أيضاً تنقض عليها نفس السكاكين.. فنحن نذكر مثلاً ما الذى حدث لثورة يوليو نفسها فى السينما المصرية بعد ١٥ مايو.. وكيف تذكر صانعو الأفلام فجأة مراكز القوى ومنبحة القضاء والمخابرات والزنازين وعمليات التعذيب المكررة فى كل الأفلام..

ويرتبط بالموقف غير الأخلاقى على سبيل المثال حذف مشهد استعراض الأسرة العلوية الحاكمة - محمد على الكبير - من فيلم «غرام وانتقام» ليوسف وهبى.. فالمشهد تم وضعه فى الفيلم تملقاً للملك فاروق الحاكم حينذاك وسلب تلك الأسرة.. ونفس المشهد تم حذفه بعد سقوط فاروق تملقاً لمن حكموا بعده.. وهى جريمة غريبة جداً على مستوى الفن والتاريخ وحتى «فن النفاق» نفسه.. وأغرب منها بالطبع وأشد إثاره للسخرية ما نراه حتى الآن عندما يعاد عرض بعض الأفلام القديمة فى التلفزيون من «الشطب» أو «الكشط» فوق صورة الملك فاروق التى نراها معلقة فى هذا المكان أو ذاك.. وهى حركة رخيصة بالطبع تتصور إنه يمكن إلغاء التاريخ بمجرد «كنشط» صورة حاكم من فوق شريط الفيلم.

ولكننا - من باب الإنصاف - لابد أن نذكر أيضاً أن السلطات الإدارية - الرقابة على الأفلام مثلاً - كانت تطلب هذا العبث بالتاريخ أو على الأقل ترحب به.. وكان

السينمائيون من ناحيتهم يسارعون بتلييته بلا أى مقاومة.. ولكن كانت هناك بالطبع محاولات مقاومة.. ففي فترة حديثة نسبياً.. وعند إقدام مخرج شاب جديد على إخراج أفضل أفلامه «**ليل وقصبيان**» والذي كان يدور حول موضوع «**القهر**» بشكل مطلق ومن خلال شخصية مأمور سجن متسلط بشكل محدد.. اشترطت الرقابة أن تضع الشخصيات «**الطرايبش**» فوق رؤسها.. إشارة إلى أن هذا التسلط كان قيل ثورة يوليو.. وبعدها أصبح «**شرط الطربوش**» ضرورياً لتمرير أى فيلم يمكن أن يتناول شيئاً كهذا.. وأصبح هناك ما يعرف «**بأفلام الطرايبش**».. وهى الأفلام التى تقول شيئاً عن الحاضر ولكن بشرط إحالته إلى الماضى!

ويكون منطقياً مع كل هذه العوامل أن تتور المشاكل فى وجه كل محاولة للتعامل مع الحاضر.. حتى فى تلك الحالات النادرة التى حاول فيها السينمائى المصرى التعامل مع الحاضر وأياً كانت نواياه.. ولا ينكر أحد أن أفلاماً مثل «**شيء من الخوف**» لحسين كمال و«**ميرامار**» لكمال الشيخ كانت تتعامل مع الحاضر وفى ظل وجود عبد الناصر نفسه.. ولكن رغم أنها لم تكن أفلاماً سياسية بالمعنى الصحيح.. ولم تكن حتى تتعامل مع الحاضر إلا من بعيد إما بالرمز وإما بالثرثرة الفارغة.. فلم يمكن تمريرها إلا بصعوبة.. ووجد صانعوها أنفسهم أبطالاً وشهداء نون أن يقصدا..

ثم بدأت مرحلة أخرى بفيلم «**الكرك**».. ونحن لا نناقش هنا رؤية نجيب محفوظ لعهد عبد الناصر كما يتناولها فى هذا العمل الأدبى المتوسط القيمة من الناحية الدرامية البحتة.. فواضح أن الفيلم حول رؤية نجيب محفوظ إلى شيء آخر لم يكن خليقاً بأن يثير أية مشاكل.. لولا أن رجلاً من «**النظام القديم**» هو الذى أثار الزوينة كلها حفاظاً على شخصه هو فقط وليس حتى على النظام الذى كان جزءاً منه.. ولكن هذه الظروف المعاكسة.. خدمت الفيلم خدمة لم تخطر له على بال.. وكان الفيلم من ناحيته يقدم شيئاً جديداً ومختلفاً عن تلك الفترة.. فساعد كل هذا على نجاحه نجاحاً كاسحاً.. مهد الطريق – ولدوافع تجارية انتهائية بحتة – لموجة من الأفلام تقول نفس الشيء عن نفس الفترة: «**امرأة من زجاج**» لنادر جلال.. «**الهارب**» لكمال الشيخ.. «**طائر الليل الحزن**» ليحيى العلمى.. «**أسياد وعبيد**» لعلى رضا.. «**وراء الشمس**» لمحمد راضى.. وطبعى أن التوايا تختلف وراء كل فيلم من هؤلاء.. كما

يختلف حجم الصدق وحجم الانتهازية.. وتضيع فيها الحدود بين صدق الفنان وانتهازية التاجر.. ولكنها شكلت فى مجموعها موجة واحدة أطلقت عليها الزميلة خيرية البشلاوى بذكاء هذه التسمية «موجة أفلام الكرنكة».. ولا يمكن التعرض لفيلم «أحنا بتوع الأتوبيس» بمعزل عن هذه الموجة!

«احنا بتوع الأتوبيس»

٢- ملاحظات تفصيلية

يخرج المشاهد من فيلم «احنا بتوع الأتوبيس» بشعور قاهر من الاكتئاب تتفاوت أسبابه من مشاهد لآخر.. ويهدف الفيلم بالتأكيد من صميم موضوعه وبنائه وأسلوب عرضه إلى خلق هذا الشعور المقبض الذي يسعى إليه صانعوه من البداية والذي نجحوا في تحقيقه إلى أقصى حد..

ولكن نجاح «الصنعة الفنية» تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً ليس هو السبب الوحيد في القدر الهائل من الإحساس بالقهر أو «النكد» بالتعبير الدارج الذي قد يكون أقرب إلي الدقة.. فهناك أسباب سياسية ترتبط بالانتماء الدفين لكل مشاهد.. من أشد المتحمسين لعبد الناصر إلى أشد المعادين له.. فالفيلم يهاجم نظام عبد الناصر بعنف شرس وعلى طول الخط.. مما لا بد أن يثير غضب أولئك الذين يرون في هذا النظام فترة مضيئة من المد الوطني والقومي والانتصارات المتوالية والتحويلات الاجتماعية الخطيرة التي مارسها هذا النظام فيما سمي حينذاك بالاشتراكية وقوانين التأميم وعدالة التوزيع وما إلى ذلك.. وهم الذين لا يرون في نفس الوقت أي سوءات أو عيوب في ذلك النظام.. ومن هنا يبسو غضب هذا الفريق من فيلم «الأتوبيس» مفهوماً ومبرراً..

وهناك في المقابل هؤلاء الذين يعانون نظام عبد الناصر إما بحكم مصالحهم وتركيباتهم الطبقية والاجتماعية التي هددها هذا النظام.. أو حتى هؤلاء الذين لم تكن لهم مصالح يمكن تهديدها ولكنهم تعرضوا بشكل أو بآخر لعمليات القمع المقصودة أو العشوائية التي لا ينكر أحد إنها صاحبت هذه الفترة القريبة من تاريخ

مصر .. ومن الطبيعي أيضا أن يخرج هؤلاء وأولئك من فيلم كهذا بنفس شعور الاكتئاب لأنه ذكرهم بفترة يعتبرونها سوداء..

وحتى أولئك الذين يعتبرون أنفسهم «على الحياء» ظناً منهم أنهم بلا انتماءات سياسية - ونموذجهم التقليدى الرائع هو مرزوق الفيومى الذى لعبه فى الفيلم باقتردار عبد المنعم مدبولى.. وهو النموذج الغالب فى الواقع على الأغلبية الساحقة من المشاهد المصرى.. وغنى عن الإيضاح أن تصورهم بعدم الانتماء هو انتماء من الدرجة الأولى فى حد ذاته وهو المسئول الأول من كل نكبات مصر فى كل عهدها- حتى هؤلاء لا يمكن أن يخرجوا بأى شعور بالابتهاج أو حتى بالراحة من فيلم يقول لهم إن هذه الشائعات التى رأوها طوال ساعتين ونصف كانت تحدث بين ظهرانيهم منذ سنوات قليلة جداً.. حتى لو حاول الفيلم أن يقنعهم من خلال مشهد الماء والخضرة والسماء الصافية الذى يعقب النهاية «النتى كلايمكس» بأن هذا قد انتهى..

وكما يختلف موقف المشاهد العادى من فيلم «الأتبيس» باختلاف موقفه من عبد الناصر نفسه.. فبدیهى أن يختلف موقف الناقد.. وهو فى النهاية بل وفى البداية مشاهد عادى مضافاً إليه «أشياء أخرى» لو صبح التعبير.. وليس هنا بالطبع مجال تقييم نظام عبد الناصر.. ولكن لا يمكن كما قلت التعرض لفيلم كهذا دون التعرض لهذا النظام.. وليست هناك فرصة للأسف للإفلات من هذه النقطة إذا أردنا شيئاً من الوضوح والموضوعية.. وهنا أجدنى مضطراً لأن أقول إننى ضد عبد الناصر وضد هذا الفيلم معاً.. ضد عبد الناصر لأسباب مختلفة تماماً عن أسباب اليمين الشررس واللاأخلاقى والذى يدافع عن مصالحه المباشرة الأنانية وضد مصالح الناس العاديين.. ولأسباب مختلفة أيضاً من دوافع النفاق والشماتة وتصفية الحسابات القديمة السائدة الآن.. ولأننى ببساطة وتواضع شديدین أرى أن عبد الناصر من أجل المكاسب الاجتماعية ضحى بالديمقراطية.. ووضع معادلة صعبة وهمية وضع فيها الخبز فى مقابل الحرية.. مع أن الاثنين يمكن توفيرهما معاً ببساطة.. بل لا يمكن توفيرهما فى الواقع إلا معاً وليس أحدهما على حساب الآخر.. وهذه خبرة وخلاصة كل التجارب والمذاهب عبر التاريخ..

وحتى على مستوى التغيير الاجتماعى والمكاسب الاشتراكية فلم يكن ما أنجزه عبد الناصر - دون الدخول فى أية تفصيلات - اشتراكية بأى مستوى.. حتى

المستوى المدرسى الطويابى الساذج الذى درسناه فى الجامعة.. وإنما كان فى أحسن حالاته ما يسمى «برأسمالية الدولة».. وهو نظام اقتصادى سياسى معروف لطلبة الجامعة أيضاً ويمكن أن يكون أسوأ بكثير من الرأسمالية التقليدية السافرة.. ولذلك فقد كان ضرورياً أن تتردى الأوضاع الاجتماعية فى مصر على المدى الطويل والقصير معاً وحتى بالنسبة للطبقات الشعبية التى تصور عبد الناصر أنه يفعل ما فعله من أجلها..

إن أحداً من أشد الكارهين لعبد الناصر لا يمكنه إنكار أن عبد الناصر أحدث تحولات خطيرة فى مصر وفى المنطقة على المستويين السياسى والاجتماعى.. وكفى إنه وضع فلسفة «الجماهير» أو «القاعدة العريضة» كما أصبحت تسمى الآن من باب التفكه والسخرية فوق فلسفة القلة الحاكمة.. ولكنه فرض هذه الفلسفة بعقلية «الضابط البورجوازى الوطنى» الذى أدار شئون شعب كامل بنفس منطق إدارة «أفراد الوحدة العسكرية الصغيرة».. وهو منطق لابد أن ينتهى باحتقار هذه الجماهير ذاتها وإلغائها وإلغاء كاملاً أى ببساطة إلغاء الديمقراطية.. وهى غلطة - بل جريمة - لا يمكن أن تبررها مكاسب أخرى وهمية أو حتى حقيقية..

وإذا كان ضرورياً أن أعبّر عن تجربة ذاتية.. فإننى أقول بلغة أبسط.. إننى كنت تلميذاً صغيراً يمارس السياسة ولو من خلال القراءة حين قامت ثورة يوليو وكنت مليئاً بالأحلام.. ثم أوقفنى نظام عبد الناصر عن مجرد التفكير منذ ١٩٥٢ وإلى اليوم.. وأعتقد أن هذه هى مأساة جيلى كله الذى فقد أخصب سنوات حياته ولن تعود نهائياً لأننا ببساطة لن نعيش نصف ما عشناه وانتهينا شيوخاً عاجزين عن مجرد التأمل..

كانت هذه المقدمة «السياسية» ضرورة لتحديد المواقف قبل التعرض لفيلم سياسى أساساً.. ولكى أقول من ناحية أخرى - ومن وجهة نظر شخصية على الأقل - أن سر قوة هذا الفيلم - وهو قوى جداً بكل تأكيد ويكل معانى القوة - هو أن كل ما قاله صحيح.. وكان يحدث فعلاً.. ليس فقط لأن الواقعة الصغيرة التى بنى عليها فاروق صبرى السيناريو من كتاب جلال الدين الحمامسى «حكايات من وراء الأسوار» هى واقعة صحيحة.. وإنما لأن كل الوقائع والقصص والشخصيات الأخرى التى بناها فاروق صبرى بذكاء وحكمة حول هذه الواقعة هى صحيحة أيضاً.. حتى لو لم تكن قد حدثت بذاتها.. فإن أمثالها بل وما هو أبشع منها قد حدث.

وقد يكون هذا هو سر الاكتئاب الذى خرجت به شخصياً من هذا الفيلم - أنا ومن يمكن أن أمثلهم - لأننا فقط تذكرنا أن هذا حدث.. وأقشعرت أبداننا أيضاً لأنه يمكن أن يعود فيحدث تحت ظل أى نظام يخبئه المستقبل.. ما لم تنتف الأسباب الجذرية التى ولدت تلك الأيام الكئيبة.

ومع ذلك أعود فأقول أننى - ومن نفس الزاوية السياسية - لم أرحب تماماً بفيلم «الأتوبيس».. لأن أفلاماً كهذه بالإضافة إلى مظاهر نفاق أخرى كثيرة بالطبع هى التى يمكن أن تصنع عبد الناصر.. وإذا سادت هذه الروح فى المسارعة فى الانقضاى على أى نظام بمجرد انتهائه ولمجرد القول بأن النظام التالى له هو أروع ما يكون.. وبدون أن تفكر السينما المصرية طوال تاريخها كله فى الواقع فى أن ترفع أصبعاً فى وجه أى نظام «حاضر».. فإن هذه الروح نفسها يمكن أن تصنع أى ديكتاتور آخر..

وقد يكون من حظ حسين كمال بالذات مخرج «الأتوبيس» إنه هو نفسه مخرج «شئ من الخوف» الذى قال مؤلفه ثروت أباطة إنه كان يهاجم بالرمز - الممكن الوحيد فى تلك الفترة - نظام عبد الناصر وهو «حاضر».. وأن عتريس هو عبد الناصر وفؤاده هى مصر.. وبالتالى يبدو «الأتوبيس» امتداداً «لشئ من الخوف».. وأن الفنان هنا يكون قد تحدث عن الماضى وهو حاضر.. ولكن الفضل فى «شئ من الخوف».. لو كان ثمة فضل - هو لثروت أباطة الذى ينطلق من موقف سياسى واضح ومعلن.. ولكن لا أعتقد أن حسين كمال فى كلا الفيلمين معاً كان ينطلق من أى موقف سوى البحث عن مادة سينمائية مثيرة تسمح له بصنع فيلم جيد.

وحسين كمال مخرج جيد بالفعل.. يملك أدوات سينمائية جيدة.. ثم هو مخرج متميز فى إطار الإنتاج التجارى للسينما المصرية الذى لا يحاول من خلاله أن ينتذل نفسه.. وإنما يحرص على أن يقدم فى أفلامه القليلة نسبياً شيئاً محترماً.. ونحن لا ننكر على حسين كمال إنه قدم فى بداية عمله السينمائى أفلاماً محترمة إلى حد كبير.. بل أن «البوسطجى» بالتحديد واحد من أهم وأفضل أفلام السينما المصرية.. وحتى وهو يصاب بخيبة الأمل المريعة - مثل كثير من مخرجينا الجادين - فيتحول إلى الإنتاج التجارى فقد حرص على أن يظل من أكثر مخرجينا احتراماً وطموحاً فى التميز والتجديد.. فضلاً عن أن أنواته كمخرج كان يمكن أن تغطى أفضل بكثير لو أن ظروف العملية السينمائية فى مصر كانت أفضل.. وهو فى «أحنا بتوع

الأتوبيس» بالذات مخرج جيد.. بل ويرتفع فى بعض أجزاء الفيلم إلى جيد جداً.. بل إن أحد أسباب اكتتابنا من هذا الفيلم بالمعنى السابق هو إنه فيلم مصنوع جيداً جداً استطاع أن يعرض قضيته عرضاً جيداً على المستوى الشكلى وأن يجعله صادقاً ومقنعاً ومثيراً للأسى بل ولدموع نفسها أحياناً..

ولو أن «الأتوبيس» وقع فى يد مخرج متوسط لما أحدث أى تأثير ولما أثار أى قضية ولما استحق سطرأ واحداً يكتب عنه.. ولكنه فيلم قائم من مخرج جيد ومن كاتب سيناريو وممثلين فى أحسن حالاتهم..

ومع ذلك فهو يتحدث عن الماضى بجرأة لأنه أصبح ماضياً.. ودون أن تكون هناك أى «مناسبة سعيدة» لكى نعود فننشره.. وأفلام «نبش القبور» هذه هى أفلام رخيصة جداً مع احترامى لصانعيها.. لأنها لا تذكرنا بالماضى حتى لمجرد أن نفهمه ونحذره فنمنع تكراره.. وإنما لأنه من السهل جداً - بل ومن المريح أيضاً - أن نهاجم الماضى بضراوة هرباً من الحاضر.. وهو على المستوى الفكرى هروب وتخدير وحبس للناس فى قصص الأيام القديمة التعيسة.

وأنت لا يمكن أن تحذر من فترة وتمنع تكرارها إلا إذا فهمتها جيداً وحللت كل عناصرها.. فكيف حدث ما حدث.. ولماذا ومن المسئول؟!

ولكن «الأتوبيس» يقع فى كل أخطاء «الكرنكية».. فهو يهاجم لمجرد أن الهجوم على تلك الفترة أصبح ممكناً الآن.. ثم هو - مثل كل الأفلام المشابهة - لا يحتل الواقع ويرجع كل شيء أسبابه لكى يساعد الناس على فهم حقيقة ما كان يجرى لكى يمنعوا تكراره.. وهو لا يتعمق شيئاً على الإطلاق من عناصر الصورة.. وإنما يكتفى بالتقاط سطحها الخارجى المثير.. فهناك نظام فاشى يديره رجال غامضون (الإضاءة خافتة غالباً فى مكاتب هؤلاء الرجال الذين يحكمون البلد بالتليفون ومن خلال زبانية صفار أما متأنقين جداً وصامتين وأما عساكر وشاوشية قساة ومتجهمين وبعدها قطع مباشر إلى رتازين التعذيب الفسيحة حيث تقف «العروسة» التى يصلب عليها المعتقل وذراعه ممدان على الجانبين لكى يتلقى الكرايبيج.. وأحياناً تتدلى السلاسل الغليظة والحيال وأحواض الماء والكلاب الشرسة من الإكسسوار اللازم أحياناً.. والرجل المسئول عن هذا النظام كله هو عادل أدهم أو صلاح منصور..!) وهذا النظام الفاشى يكتّم حرية الناس ويعتقلهم بلا سبب ويعذبهم من أجل الحصول على اعترافات مكتوبة وكأن كل قضية نظام عبد الناصر كانت هى

الحصول على اعترافات مكتوبة وموقعة وينتهي الأمر.. ولكنك لا تفهم شيئاً عن هذا النظام الفاشي وطبيعة تكوينه وأسبابه ومن الذين يديرون حركته بالضبط ولماذا وما هي قوى الصراع المتناقضة داخله.. أحياناً يشار إلى الشيوعيين والأخوان بمجرد التسمية.. ولكنك لا تعرف شيئاً عما يريده الشيوعيون ولا الإخوان.. ولا عن سر تناقضهم مع ذلك النظام.. ويدهي أنك لا تعرف شيئاً أيضاً عن موقف القيلم نفسه من هذا الصراع.. فصانعو القيلم أنفسهم لا يعرفون سوى أن هذا ممكن قوله الآن ليحقق ربحاً..

ويدهي أن نقطة بداية كهذه لصنع فيلم لا يمكن أن تجعله فيلماً أميناً في التعرض للواقع أو التاريخ.. فهي نقطة أحادية الجانب حددت هدفها بوضوح دائرة مغلقة: المخابرات أو أي سلطة قمع أخرى في جانب.. والمواطنون الأبرياء – ومعظمهم شبان صفار وظرفاء ووطنيون وفي حالة حب غالباً – في الجانب الآخر.. «وهات يا كرابيج»!

ولقد كان هذا صحيحاً حقاً بل وكان يحدث كما قلنا ما هو أبشع منه.. ومن هذه الزاوية بالتحديد فهذه الأفلام صادقة.. ولكنها ليست آمنة.. وأرجو أن يكون هناك فرق.. إن عدم الأمانة هنا ينبع ليس فقط من عدم تحليل الواقع فقد يكون هذا قصوراً سياسياً يمكن غفرانه.. ولكن ما لا يمكن غفرانه هو الجانب غير الأخلاقي في تناول الواقع.. فالصورة لم تكن «كلها» هكذا.. أو لم تكن هكذا «فقط»..

ويدهي أننا نختلف مع هذه الأفلام سياسياً وعلى خط مستقيم.. فنحن نرفض نظام عبد الناصر لأنه يقتله أية مبادرة خلاقة للجماهير ومصادرته لكل قدراتها ولكل تراثها الوطني السابق والسماح لنفسه بالتفكير وحده باسمها جميعاً حول نفسه – بحكم مصالح الطبقة الجديدة التي ولدت معه تدريجياً وعلى مهل – إلى ديكتاتورية عسكرية عادية جداً من النمط الشائع في العالم الثالث.. ولكننا لا ننكر أبداً نزاهة وشرف عبد الناصر الوطني وأحلامه السانحة «والبيوريتانية» بالتغيير الاجتماعي وتغليب مصلحة الجماهير على مصالح الملاك بشكل هيكلي عام وبغض النظر عن التطبيق.. وواضح أن هذه الأفلام تهاجم نفس الفترة ولكن من الزاوية المعاكسة تماماً.. أي لحساب اليمين الذي يريد أن يصفى حساباته القديمة – ويدهي أن اليمين هو الذي ينتج السينما فن مصر كما ينتج أي شيء آخر – ولحساب الطبقات أو حتى الشرائح الاجتماعية التي سبق ضربها.. وبعض هذه الأفلام كان من «ابناء

الببونات» الذين فرضت الحراسات على قصورهم.. وهى شجاعة فى تحديد الهوية تحسب لهذه الأفلام على أى حال..

ولا يمكن القول بأن «أحنا بتوع الأتوبيس» يصفى حسابات اليمين الذى تم ضرب مصالحه فى عهد عبد الناصر.. لأنه على العكس يختار ضحاياه جميعاً من قاع المجتمع.. ولكنه يقع فى نفس خطأ موجة أفلام «الكرنكة» من حيث عرض جانب واحد من جوانب الصورة فكل ما نراه هو التعذيب الدائم والبشع لكل الأطراف ومن كل الاتجاهات ولا أية اتجاهات.. بل أن الفيلم يركز على تلك المفارقة النادرة التي لا بد أن تكون حقيقية لأن كثيراً مثيلاً لها قد حدث.. وهى أن يضعيع مواطنان عاديان ل مجرد «خناقة» تافهة مع كمسارى أتوبيس وسط طواوير المعتقلين لأسباب سياسية ولكي تتصاعد محتتهم على نحو عيى إلى ذروتها المساوية..

وإلى هذا الحد تصل مرارة الفيلم من تلك الفترة.. ويكون طبيعياً مع فقدان التحليل الموضوعى وعدم الرغبة فى تعمق كل عناصر الصورة أن يبقى فقط هذا العنصر الواحد والوحيد.. وأن تخرج الصورة نفسها بكل هذا السواد والكآبة التي تخلف فى المشاهد إحساساً مدمراً بالقهر..

وإذا كان «الأتوبيس» من هذه الزاوية لا يختلف عن سائر أفلام «الكرنكة».. فإن المدهش أن فيلم «الكرنك» نفسه - الذى أطلق السلسلة كلها - كان أكثرها موضوعية.. ربما لأن نجيب محفوظ حاول أن يعالج مرحلة عبد الناصر وحكم المخابرات من منطق التأمل ومحاولة التحليل.. وهو نفسه لم ينجح كثيراً فى ذلك.. ولكنه لم يكن مغرضاً ولم يكن يصفى ثرات قديمة لحساب اليمين.. وإنما كان المندesh على الأقل.. ولذلك فقد رأينا فى «الكرنك» مأساة جيل عبد الناصر الذى تربى على مبادئه وشعاراته لكى يتم ضربه باسم هذه الشعارات نفسها.. ومن هنا يبقى فى «الكرنك» مجرد فضل «الدeshة».. فهناك محاولات للفهم وللتساؤل - مع كثير من التحيز بالطبع إضافة الفيلم إلى الرواية - وليس هذا التصميم المسبق الذى يعرف مقدماً الجانب الذى يختاره من الصورة ومع طمس الجوانب الأخرى..

ولكى يصبح هذا الكلام مفهوماً ومن خلال فيلم «الأتوبيس» نفسه فإن كثيراً من مكاسب مرحلة عبد الناصر حتى تلك التي أسىء تفسيرها وتم إجهاضها بسرعة مثل التزام الدولة بتعيين كل الخريجين وكحل مفترض لمشكلة اجتماعية عاجلة.. تتحول فى الفيلم إلى مثار للسخرية الساخطة.. فعادل إمام يتندر طول الوقت لكونه

مهندس جيولوجيا ولكن تم تعيينه موظف تسليم واستلام فى جمعية الرفق بالحيوان..
ولكن لا الفيلم ولا جابر عبد ربه - الذى يمثل عاىل إمام - يقولان لنا شيئاً عما كان
يمكن حدوثه لو لم يتم تعيين جابر عبد ربه أصلاً.. فما الذى كان يمكن لأسرته
الفقيرة التى تنتظر «أول مرتب» أن تفعله لو أن ابنها تخرج من الجامعة قبل عبد
الناصر وفى ظل نظام ملكى استعمارى اقضى رأسمالى يترك كل خريج ليواجه
مصيره بنفسه وحسب قدراته الخاصة؟.. بل إن الفيلم لا يحاول أن يقول شيئاً عن
كيف كان يمكن لشاب ريفى فقير مثل جابر عبد ربه أن يلتحق بالجامعة أصلاً قبل
عبد الناصر؟..

وهذا نموذج للموقف «أحادى الجانب» فى تناول الواقع والتاريخ.. يصلح مدخلاً
لتحليل نماذج أخرى..

«أحنا بتوع الأتوبيس»

٣- ملاحظات تفصيلية

يريد فيلم «أحنا بتوع الأتوبيس» أن يقول إن إحدى شخصيته الرئيسيتين قادمة من الريف المدقع.. فيبدأ بمناظر طبيعية للحقول والسماء والأشجار والماء المتدفق.. وهذا هو تصور حسين كمال للريف في كل أفلامه.. وملابس الفلاحين هي نفس ملابس فلاحي التلفزيون المصري.. أشياء نظيفة دائماً وريف مصقول تماماً يذكرنا «بريف محمد كريم».. حتى لو كانت هذه الصورة مناقضة لما يريد الفيلم أن يقوله من أن هؤلاء الناس فقراء جداً وفي حاجة ماسة إلى ابنهم الشاب الوحيد الذي يبدو أنه تعلم في هذه القرية.. ولذلك ففي مشهد البداية تحتشد أسرة جابر عند ربه (عادل إمام) المهندس الجيولوجي الذي وصله خطاب التعيين في القاهرة.. والجميع يودعونه بالقبلات والأحضان دون أن ينسوا المطالب العديدة التي ينتظرونها من أول مرتب.. ودون أن ينسى حسين كمال أيضاً أن يجعل أخت جابر الشابة تناديه «أبيه جابر» دليلاً على أنه ريف متحضر جداً.. والجميع لامعون وظرفاء ولا يبدو أنهم يعانون من أي مشكلة.. إلى حد أن كل ما يطلبه شباب القرية من جابر أن يحضر لهم من القاهرة منشطاً جنسياً.. وليتحول المشهد المقصود به التركيز على فقر الأسرة واحتياجها الشديد لابنها الوحيد الذي تعلم وتم تعيينه ويمكن أن يقبض مرتباً محترماً من الحكومة.. يتحول إلى مشهد صاخب تختلط فيه الغمزات الجنسية بحوار عادل إمام مع حذائه الوحيد المهلهل فيما يبدو أنه مشهد إنساني.. ولكنه يصبح مشهداً يضيع هدفه الأساسي تحت وابل من المرح المقتعل..

وتصبح القضية الأساسية - التي يفترض أنها محورية جداً بالنسبة لتطور الفيلم بعد ذلك وفقد هذه الأسرة لعائلها الوحيد هذا بعد قليل - تصبح شيئاً شديد التميع لا يحقق غرضه المتساوي ولا الكوميدي.. فضلاً عن خلل عدم التوازن في بناء السيناريو من الناحية التقنية البحتة.. فهنا إسهاب شديد في تقديم هذه الشخصية - جابر عبد ربه - وأصولها الريفية.. وعلى حساب الشخصية الأخرى

التي نتعرف عليها بعد ما يقرب من نصف ساعة - مرزوق الفيومي - والتي لعبها عبد المنعم مدبولي الذي يقدمه الفيلم تقديماً مباشراً مفترضاً أنه ليس في حاجة إلي نفس هذا الإسهاب في التقديم..

وربما جاء هذا التوازن المختل من نظرة الفيلم إلى «النجم».. بمعنى أن عادل إمام أكثر نجومية من عبد المنعم مدبولي.. وكما يجرى عادة في السينما المصرية.. فإنه لا بد من العناية بمساحة النجم أكثر..

ولكن ما هو أهم في هذا الجزء الريفى الذي اعتبره السيناريو مدخلاً لقضيته الأساسية.. واستكمالاً لرؤية المخرج الريف.. فإننا نسمع أولاً ومع مناظر السماء الزرقاء والخضرة اللبنة أغنية «ليا مين غيرك يا بلدى ليا مين».. يالى علمتينى إيه معنى الحنين».. وهى كلمات بلهاء لا تعنى شيئاً لا بالنسبة لمعنى مصر عند المصريين.. ولا بالنسبة لموضوع الفيلم نفسه الذى لم يكن حب مصر موضعاً للنقاش فيه.. كما لم تكن قضيته قضية أى نوع من الحنين من قريب أو من بعيد.. ففى فيلم عن القهر من سلطة غاشمة وبلا منطق يصبح لا مجال لكلمات رخوة مستهلكة كهذه تساهم فى تجميع المسائل أكثر مما هي مائعة.. خصوصاً وأن الفيلم يجعل من هذه الكلمات الركيكة جزءاً من القصيدة التي ألفها طالب الجامعة الشاعر محمود عبد الحميد الذي يتحول فى النصف الثانى من الفيلم إلى إحدى أهم شخصياته.. والذي تصبح قصيدته تلك أحد المفاتيح الأساسية فى بناء الأحداث.. وإذا كان الفيلم يريد أن يقول إنه يتحدث عن حركة الطلبة فى أيام عبد الناصر وبعدها.. فلم يكن الطلبة بالتاكيد يخوضون معاركهم تحت شعارات زائفة أو قصائد رخوة كهذه.. الأمر الذى يقودنا بالضرورة إلى شخصيات طلبة الجامعة أنفسهم الذين وضعهم - رغم انتماءاتهم المختلفة - فى مواجهة السلطة.. وهى نماذج شائنة أو تم تشويهها لإفراغ حركة الطلبة من أى محتوى جاد وتحويلهم إلى نماذج رمزية - بل بالتحديد كاريكاتيرية - بلا أى قيمة.. وهو الأمر الذى قد نتحدث عنه بتفصيل أكثر بعد قليل.. وفى الجزء الريفى أيضاً لا نستطيع أن نغفل شخصية الأب.. هذا الفلاح الفقير الذى أنفق كل ما يملك على تعليم ابنه جابر عبد ربه والذي أصبح ينتظر الآن نوعاً من «العائد» من مرتب ابنه.. إن المضمون الاجتماعى لهذه العلاقة يتحول إلى سلسلة من الدعوات للابن المسافر إلى القاهرة.. ومن أب سمين يتمتع بصحة طيبة جداً ويلبس رداء غالياً أنيقاً لا يتوفر عادة إلا لقطاعي الريف.. خاصة ونحن نلاحظ

أيضاً أن هذا الفلاح السينمائي لا علاقة له بالريف أو بالعمل أو بالأرض سوى أن يقتصر سجادة الصلاة طول الوقت إما شارعاً في الصلاة وإما منتهياً منها رافعاً وجهه باستمرار إلى السماء بالدعوات وبن أن تهتز له خلجة واحدة بالقلق حتى في المراحل المتقدمة من الفيلم عندما يتعقد موقف ابنه..

وينتقل الابن بعد ذلك إلى القاهرة لنجده وقد عثر فجأة على مسكن جاهز في حجرة فوق السطوح.. ولكن ديكور هذه الحجرة يحولها إلى شقة عظيمة لا تتفق مع قدرات شاب فقير كهذا حتى مع أسعار المساكن في الستينيات.. وهو الخطأ الوحيد في ديكور نهاد بهجت الذى قدم في باقى ديكورات الفيلم - وبالذات مكتب رمزى مأمور السجن (سعيد عبد الغنى) وفى شقة عبد المنعم مدبولى مستوى جيد جداً.. ويقدم الفيلم «شلة» أصدقاء جابر عبد ربه من أيام الدراسة نفس التقديم التقليدى للشباب.. مجموعة من الرقعاء الأثرياء فى سيارة مكشوفة ومعهم مجموعة من الفتيات المنحلات ومعهم جميعاً سونيا التى يقدمها له أحد أعضاء الشلة باعتبارها «خطيبتى لمدة ١٢ ساعة» - تقوم بالدور إسعاد يونس وهى بالمناسبة ممثلة جيدة جداً لا تجد أبداً فرصتها الحقيقية - وسرعان ما يتم الاتفاق على «جلابية بارتى» فى حجرة جابر الذى أصبح «جابریتو» تمشياً مع المنطق التقليدى الساذج للسينما المصرية عن فساد وانحلال أبناء النوات..

ولا يكون لهذه الحفلة - ولا لكل هذا الجزء الأول من الفيلم فى الواقع - أى مبرر ولا أى وظيفة درامية أو موضوعية فى بناء الفيلم نفسه سوى مجرد الثثرة و«الراحة» الشديدة فى السرد.. تمهيداً للدخول فى صلب الموضوع.. ففى فيلم زمنه ساعتان ونصف.. تضى ساعة كاملة بالضبط فى مثل هذه الثثرات قبل بدء واقعة الأتوبيس نفسها.. وهو خلل فى القياس والتوازن لا مثيل له حتى على المستوى الحسابى..

إن كل وظيفة «الجلابية بارتى» - فضلاً عن تقديم جزء «فرايحي» صاحب لابد منه فى فيلم يلعبه أكبر ممثلى كوميديا فى البلد - هو أن تعجب سونيا بجابر.. فتقنعه بهذه النظرية العبقرية فى التعالى على الناس ومعاملتهم بعجرفة: «أحنا فى زمن يعتمد أوى أوى على المظاهر.. القوى فيه صوته مسموع وكلمته ماشية.. إنما الطيب بيعتبروه ضعيف ويضع فى الرجلين» ويعتبر الفيلم هذا الدرس الذهبى نوعاً من نقد الفترة التى يتحدث عنها.. ولا يذكر شيئاً بالطبع عما إذا كانت هذه

الأخلاقيات مرتبطة فعلاً بتلك الفترة أم أنها مازالت مستمرة ومتضخمة أكثر مع نوع الطبقة التي أصبحت تملك بعد ذلك كل شيء ويكل قيمها التي فرضتها على المجتمع المصرى.

ولكن الغريب أن هذه النصيحة التي أريد بها النقد الاجتماعى.. وسواء أكانت صحيحة أم لا.. لا تكون لها فى نفسها أى وظيفة سوى تحريض جابر على معاملة جاره مرزوق الفيومى (مدبولى) بأزراء شديد.. ولجرد تصعيد موقف كوميدى.. فمرزوق - ويسداجة منقطعة النظير - يتصور أن جابر مادام قد أهانه بهذا الشكل.. لابد أن يكون «مخابرات».. وهذا هو الاحتمال الوحيد الذى تركه الفيلم أمام مرزوق.. ففى تلك الأيام - يريد الفيلم أن يؤكد - كان مرزوق نموذجاً للمواطن المصرى العادى.. والموظف الصغير المرعوب من أى شيء ومن كل شيء والذى يريد فقط أن يربى أولاده.. وأى أحد يمكن أن يهينه فهو مخابرات.. وهى معادلة عبقرية بسيطة جداً لخص بها الفيلم نظام عبد الناصر كما يفسره هو..!!

وهذا التفسير نفسه.. الذى تم زرعه وتصعيده من خلال مواقف كوميدية ذكية ومضحكة بالفعل.. لا علاقة له أيضاً بقضية الفيلم.. فمدبولى تصور أن إمام مخابرات.. ثم اكتشف بعد اعتقالهما معاً أنه ليس مخابرات.. ولكن ما أهمية ذلك؟.. وماذا لو أن مدبولى عرف حقيقة إمام من أول لحظة.. وقامت علاقتهما كجيران على أساس مختلف.. ونشأت حتى قصة الحب بين عادل إمام ومشيرة ابنة مدبولى - وهى من أجمل وأعذب مشاهد الفيلم وأفضلها تنفيذاً وأكثرها صدقاً ورقة.. بل ومن أجمل مشاهد الحب فى السينما المصرية كلها - ثم وقع الاثنان معاً فى مأزق الأتوبيس الرهيب وتوالت أحداث الفيلم بعد ذلك بشكل منطقي.. ما الذى كان يختلف فى بناء الفيلم منذ لحظة ركوب الاثنان معاً لنفس الأتوبيس والتي انفق الفيلم ساعة كاملة قبل الوصول إليها؟

الجواب - فيما أتصور - إن الفيلم وجد هذه الثروة فرصته الوحيدة - ربما لعجز فى تصميم السيناريو بشكل آخر - لكى يرسم تفاصيل صورة نظام عبد الناصر قصورته تنصدر كل المكاتب تأكيداً على أن هذا الرجل الميت هو المسئول عن كل هذا الذى حدث.. والشعارات تملأ كل الجدران.. حتى شقة مدبولى نفسه الذى يعمل فى شركة مليئة «بالطبخ».. والذى لا تجد زوجته عقيلة راتب فى السوق إلا «الكوسة».. وكلها رموز شديدة السداجة والرخص استهلكحت حتى على المستوى

اللفظى.. وشخصية مدبولى نفسها رغم ثرائها المعتنى به ورغم أداء مدبولى نفسه الممتاز الذى وصل فى هذا الفيلم إلى قمته.. هى شخصية تخطت حدود «التكثيف» إلى المبالغة الكاريكاتيرية التى قد تحقق عكس الهدف المقصود.. فأكثر المرعوبين فى ظل نظام عبد الناصر لم يكن يقرأ «الميثاق» بصوت عال لئى يسمعه «المخبر» الساكن فوقه.. ولو كنت أنا هذا المخبر لاستربت فى هذا الرجل الأبله ولأحسست أنه متورط فى شيء ما ولأبلغت عنه!

ويصل الفيلم إلى أفضل أجزائه - كتابة وإخراج - بدءاً من محطة الأتوبيس.. فكل شيء يبدأ ويتطور بشكل منطقي.. وتسود الجدية فى تصعيد إيقاع الأحداث وحتى لحظة تجمع المعتقلين فى السجن.. ويقدم حسين كمال أفضل مستوياته كمخرج فى هذه المشاهد.. ولكن تظل الثغرة هى فى اختيار النماذج التى يريد الفيلم أن يقول أنها ضحايا نظام عبد الناصر.. ففى لقطات سريعة متتابعة تبدأ حملات الاعتقال..

فنرى نماذج من الجامعة والريف والمكاتب ومن حق الفيلم أن يختار نماذج «تخلص» الفئات المقبوض عليها بالطبع.. ولكن «التلخيص» لا يعنى أن تختار فلاحاً وشيخاً معممًا ومجموعة من الطلبة.. فلا بد أن تقول لنا ما الذى وراء هذا الفلاح وذاك الشيخ وهؤلاء الطلبة.. وإلا أصبح المعنى الوحيد المستنتج هو أن نظام عبد الناصر كان يعتقل كل الفلاحين وكل رجال الدين وكل الطلبة وهذا غير صحيح لا تاريخياً ولا حتى سينمائياً.. وكما كان هناك أبرياء كثيرون أضيروا فى ظل نظام بوليسى فقد كانت هناك عناصر كثيرة فى الريف عارضت عبد الناصر حفاظاً على ممتلكاتها وثرواتها الإقطاعية وضد مصالح الفلاحين المعدمين الذين قام نظام عبد الناصر فى البداية - وقبل تحريفه إلى قمع ديكتاتورى - بفعاة عنهم..

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن رجال الدين الذين «لخصهم» الفيلم فى شيخ معمم وضع فى المعتقل.. فلم يكن كل رجال الدين ملائكة أظهاراً يرددون الآيات القرآنية مثل هذا الشيخ.. وإنما يعرف الجميع أن بعض الاتجاهات الدينية المتعصبة والمتهوسة يمكن أن تقود المجتمع إلى الجهالة تحت دعاوى ليست من الدين فى شيء سواء فى عهد عبد الناصر أو بعده وإلى اليوم.. وحين ترفع هذه الاتجاهات السلفية سلاح الإرهاب فرضاً لتصوراتها لا يصبح من يوضعون منها فى المعتقل ملائكة أبراراً كما قدمهم هذا الفيلم..

أما الطلبة فكانوا الفئة الوحيدة التي حاول الفيلم أن «يتعمقها» وإن يكن بمنطقه الخاص فى تميع الأمور وتسطيحها.. والنماذج الثلاثة التي اختارها من الطلبة أقل ما يقال عنها أنه لا علاقة لها بحركات الطلبة المتوالية وبورهم الإيجابى في الحركة السياسية والاجتماعية العامة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات.. والفيلم يفرغ هذه الحركة من كل جوهرها ليلتقط فقط نماذجها التي تصور أنها «رمزية» طبقاً لمنهجها فى «التخليص» الكاذب والشائن فهناك يونس شلبى بكل ما يمكن أن يوحي به بتكوينه الكوميدي الخاص رمزاً لقطاع الطلبة البلهاء.. هناك الطالب الدموى العنيف الشرس الذي يرمز لليسار بالطبع داعياً باستمرار إلى حمامات الدم بلا منطق ولا هوية سوى «الحقد» والتخريب والتدمير وإسالة الدم.. ثم هناك الشاعر الذي يرمز به الفيلم ليس إلى اليمين بالطبع، وإنما «للقوى الوطنية» بالمعنى السائد.. فهو يتحدث عن «مصر» وهمية تبدو كأنها خاصة به هو.. وكأن كل النماذج الأخرى لا تنتمى هى أيضاً لأمر ولكن بمنهج مختلف وهو يتحدث لذلك فى قصيدته عن «بلدى» وكأنها بلده هو وحده.. ودون أن تدل قصيدته البلهاء عما يريده لبلده بالتحديد.. وعما يختلف به عن الآخرين.. سوى أنه يدعو دائماً إلى «الحب».. وهى دعوى مضحكة جداً وشديدة الانتهازية.. أولاً لأنها لم تكن سائدة فى تلك الأيام وإنما تتمشى فقط مع الحاضر وتغازله.. وثانياً لأنها من منطق الفيلم نفسه - لم تكن حلاً لمواجهة نظام شرس كهذا الذي قدمه لنا الفيلم.. ومن هنا أصبح منهج الشاب اليسارى أكثر إقناعاً.. وعلى عكس ما يقصده الفيلم!..

إن كل القضايا مختلطة إذن في فيلم هام جداً كهذا.. لأنه «تخليص» موجهة كاملة من الأفلام لا تريد من نبش الماضى الا تملق الحاضر.. وهى أفلام بهذه السذاجة والمباشرة وفقدان التحليل والموضوعية والإنصاف والنظرة الواحدة إلى جانب واحد من الصورة لا يمكن أن تخدم أى حاضر.. ولكن أهمية الفيلم هى فى مستواه الترفيهي الجيد فى حدود مستوى السينما المصرية.. ولعبة الذكى على أوتار العواطف والكوميديا والميلودراما التي يفرق فيها المتفرج التقليدى الطيب لأفلامنا.. ولكن حتى فى حدود الصنعة المحكمة فى السيناريو والإخراج والديكور والتمثيل.. هل أَرْضَى هذا الفيلم حتى جمهوره الطيب نفسه؟

نجوى الخائفة من شى ما..!

يبدو أنه أصبح ضرورياً أن نسلم بأن السينما المصرية لا تستطيع أن تصنع معجزات.. رغم أن المطلوب منها لا يمت للمعجزات بأى صلة.. مجرد موضوعات مبتكرة إلى حد ما.. ومجرد الخروج من دائرة الحوادث النادرة التى تقع بنسبة واحد فى الألف.. مع تجاهل ٩٩٩ حادثاً آخر يحدث كل يوم ويمكن أن يصبح فيلماً جيداً.. فسواء أكان المنتجون هم الذين يفضلون هذا النوع من الأفلام.. أو أن الجمهور نفسه هو الذى يطلب هذه الأشياء.. لقد أصبح قدر السينما المصرية أن تلتقط فقط الأشياء «الغريبة» أو التى تتصورها هى غريبة.. لكى تصنع منها أفلامنا.. والمسألة معقدة جداً.. فلا بد من تغيير نظرة المنتجين والمتفرجين معاً.. ولا بد أن تبنى السينما نفسها واقتصادها وتوزيعها وعرضها على أسس جديدة.. ولا وقت لذلك عند أحد.. ولا وقت لدينا نحن أيضاً لتكرار هذا الكلام أكثر من ذلك.. ولذلك أصبحت شخصياً أرحب حتى بالمستوى الحرفى المتقن إلى حد ما.. وأفرح حتى عندما أرى فيلماً حاول صانعه على الأقل أن يصنعوا شيئاً جاداً.. وبهذا المنطق.. فإن «خائفة من شى ما» هو فيلم جاد بلاشك.. وهو يناقش شيئاً «مختلفاً» على أى حال.. وتحس أن كل من اشترك فيه حاول أن يتقن عمله.. وحتى هذه أصبحت ميزة عظيمة فى السينما المصرية!

فنحن أمام فيلم يحذر البنات من ركوب عربيات الغرباء على طريقة «الأتوستوب».. وهى ظاهرة بدأت تنتشر بالفعل كمواجهة لأزمة المواصلات.. ولكن الفيلم بالطبع يلتقط من هذه الأزمة فقط إمكانيات الإثارة البوليسية.. فهناك زئير نساء هو أبو بكر عزت يلتقط الفتيات فى عربته ويغري بهن فى فيلا أنيقة.. وهو بعد أن يفترس بالفعل فتاة بريئة هى صفية العمري يحاول أن يغري أيضاً بفتاة بريئة

أخرى نجوى إبراهيم.. فهكذا كل الفتيات بريئات وهذا الرجل هو الشرير وحده
«نازل تغريب» بالضحايا البريئات..!

وتتدخل الصدفة النادرة لتتخذ الفتاة المسكينة في آخر لحظة حين يدخل في نفس
اللحظة لص «لا به ولا عليه» جاء إلى الفيلا «ليؤدى عمله» ويسرقها فإذا به يشهد
محاولة الاغتصاب فيقتل الثرى الذئب وينقذ الفتاة.. ويقال هذا كله في أول ربع ساعة
لكي تستغرق بقية الفيلم الطويل جداً بلا مناسبة.. التفاصيل المعروفة عن التحقيق
البوليسي واتهام الفتاة بقتل الثرى.. بينما تكون هي قد دخلت حياة اللص عزت
العلايلي لتكتشف أنه لص شريف يسرق لكي يعول ابنته الجميلة الكسيحة وكنتيجة
لظروفه الصعبة تتستر عليه الفتاة بالطبع معرضة نفسها للإتهام.. ولكي تكون هناك
«مسائل» أخرى تصنع رواية متشابكة.. تكون هناك قصة حب أيضاً بين الفتاة
وأستاذها في كلية الحقوق رشدى أباطة.. بل وتلميحات لقصة حب بينها وبين
«المرامى الجدد» نفسه.. وقصة خطوبة فاشلة أخرى مع حسين الشربيني.. ثم
ظهور الحقيقة في آخر لحظة.. واعتراف اللص الشهم بأنه هو القاتل..

أشياء كثيرة من الصعب إخضاعها لمنطق الواقع.. فهي أشياء تحدث فعلاً..
ولكنها تحدث بالصدفة البحتة.. ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نرفضها.. لأن كل
عناصر الفيلم مصنوعة بإتقان.. وهناك حبكة سيناريو بلاشك ويحوى العلمى في
أحسن حالاته كمخرج.. ونجوى ورشدى وعزت وبالذات جميل راتب في أحسن
حالاتهم أيضاً..

فكيف يمكن أن نرفض.. هو احنا لاقيين؟!

أفلام عام: ١٩٨٠

«خللى بالك من جيرانك»

كوميديا اغسل يديك قبل الأكل وبعده

هناك أسباب كثيرة جداً بالطبع لصنع الأفلام.. ولكن هل يمكن أن يصنع فيلم من ساعتين تنفق عليه آلاف من الجنيهات ويعمل فيه مائة إنسان على الأقل بدءاً من كاتب السيناريو إلى عامل العرض الذى يدير الفيلم فى دار السينما من أجل أن يقول الفيلم فقط نصيحة يمكن كتابتها على ظهر كتاب المطالعة مثل: «اغسل يديك قبل الأكل وبعده»؟

يخيل إلى أن هذا هو ما فعله بالضبط فيلم «خللى بالك من جيرانك». فبعد ساعتين كاملتين من محاولات إضحاكنا والبحث عن أى شىء يصلح مادة لهذا الإضحاك.. ويعد أن تنجح هذه المحاولات أحياناً وتفشل أحياناً ولكننا نتأمل فى مقاعدنا فى كل الأحيان فى انتظار «جملة مفيدة» يقولها لنا الفيلم. لا تكون هذه الجملة المفيدة سوى أنه من الأفضل لنا - فى حالة عثورنا على مسكن جديد - أن نتجنب الاختلاط بجيراننا.. وأن نغلق بابنا على أنفسنا فلا نكلم أحداً ولا يكلمنا أحد.

وهى مسألة كنا نعرفها بالتأكيد قبل أن ندخل هذا الفيلم.. وليست فى حاجة إلى كل هذا العناء من صانعى الفيلم.. ولأما نحن أنفسنا ونحن ندفع ثمن تذكرة مرتفعة كما ندفع وقتاً كان يمكن استغلاله فى شىء آخر.. وهى نصيحة فى نفس قيمة نصيحة أى أم وهى تودع ابنها وهو ذاهب إلى المدرسة فى الصباح: «خللى بالك من العربيات.. وماتنزلش من على الرصيف!!»

ونصائح الأمهات لا تصلح أفلاماً دائماً.. فالسينما بالقطع هى شىء آخر.. وإذا تصور البعض أن الفيلم الكوميدى يمكن أن يقول أى شىء يدخل فى باب الدردشة مادام ينجح فى إضحاك الناس.. فهو تصور خاطئ بالطبع.. ولسنا فى

حاجة إلى أن نعيد مرة أخرى دروساً ساذجة عن قيمة الفيلم الكوميدى باعتباره أكثر أنواع الأفلام جاذبية لدى كل الناس وفى العالم كله.. ولسنا فى حاجة أيضاً إلى أن نذكر أحداً مرة أخرى بأن هذا الفنان الكوميدى أو ذلك الفيلم الكوميدى كان عظيماً.. وكان يقول أخطر الأشياء وأكثرها عمقاً ولكن فقط بأسلوب كوميدى.. وبالتأكيد لن نقول شيئاً من هذا لكاتب سيناريو «خللى بالك من جيرانك» فاروق صبرى ولخرجه محمد عبد العزيز بالذات.. فهما يعرفانه أكثر منى.. والغريب أن أفلامهما السابقة سواء المشتركة بينهما أو التى لم يعمل أحدهما فيها مع الآخر.. كانت تحرص دائماً على أن تقول شيئاً ذا قيمة..

ويكاد ينطبق على فاروق صبرى ككاتب سيناريو ومنتج نفس ما ينطبق على محمد عبد العزيز كمخرج.. فقد كان الاثنان يمثلان اتجاهاً جديداً إلى حد ما فى الكوميديا السينمائية المصرية.. وهى الكوميديا التى اصطلاحنا على اعتبارها «نظيفة» و«راقية» وصفات أخرى كثيرة كهذه.. وهى كوميدى مرتبطة إلى حد ما بمشاكلنا ومفارقاتنا وحتى أخطائنا الاجتماعية.. ويون أن تخيف كلمة «الاجتماعية» هذه أحداً.. لا الفنان ولا المشاهد معاً.. بدليل أن أفلامهما كانت تنجح إلى حد كبير..

وإذا كان البعض قد اتفق على أن محمد عبد العزيز هو امتداد لكوميديا فطين عبد الوهاب الذى طور الفيلم الكوميدى المصرى بعد الريحاني بشكل واضح.. فقد كان فاروق صبرى من ناحيته يشق اتجاهأ ناجحاً جداً ومحترماً فى الكتابة الكوميدية وحتى فى الإنتاج.. فنشهد بأنه لم يحاول حتى كمنتج أن يصنع شيئاً مسفهاً أو هابطاً ولكن سريع العائد.. وصحيح أننا كنا نلمس فى هذا الفيلم أو ذاك آثاراً من هذا الفيلم الأمريكى القديم أو ذاك.. ولكن هذا نفسه مطلوب ويمكن تشجيعه خروجاً من أزمة النصوص والأفكار التى يفتعلها البعض.. ومادام فاروق صبرى نفسه ينجح فى الاقتراب بهذه الأفكار إلى الطابع المصرى المقنع من ناحية أخرى..

ولكننا فى «خللى بالك من جيرانك» أمام فكرة أحسست أننا شخصياً بمصريتها.. بمعنى أنها ليست مستندة إلى هذا المصدر أو ذاك.. ومع ذلك تظل القضية هى: ما الذى أراد هذا الفيلم أن يقوله؟

إن لازمة الإسكان علاقة بالموضوع.. فالمحامى الشاب عادل إمام المتزوج حديثاً من بليلة بعد أن أقاما عدة أيام غسل فى أحد الفنادق يبحثان عن مسكن دائم.. وهو

يرفض أن يقيماً فى بيت أمها مديحة يسرى.. وهى ترفض الإقامة فى بيت أمه.. مشكلة مصرية تماماً وواقعياً ويمكن أن توحى بالآلاف الأفكار المضحكة.. ولكن المشكلة تختفى تماماً بمجرد أن يعثر الإثنان على شقة مفروشة فى قمة إحدى العمارات وبمائتى جنيه فى الشهر كما سمعنا الزوجة تقول مرة.. ويستين فقط كما سمعناها تقول مرة أخرى..

صحيح أن هناك تفصيلاً فى مساوئ الشقة المفروشة.. والخدعة أو «السرقة» التى يمارسها الملاك بجرأة نون أن يردعهم أى قانون حين لا تكون الشقة مفروشة أصلاً بأى شئ.. وصحيح أن هناك تركيزاً على المصعد المعطل دائماً وإلى الأبد - وهى ظاهرة مصرية تماماً - والنوافذ المكسورة وأقصى أشكال الاستغلال لبحث الناس عن مأوى.. ولكنها مجرد «نكت» عابرة فى الفيلم ينجح الفيلم فى إضحاكنا عليها ونحن نرى عادل إمام يتهاوى مقشياً عليه بعد كل مرة يصعد فيها هذا السلم الشاهق.. ولكننا نضحك فقط وبشدة على هذه المأساة نون أن يثير فىنا الفيلم من خلالها أكثر من مجرد «استظراف» الموقف.. لأنه يكون مشغولاً فى الواقع بإعدادنا لموضوعه الحقيقى..

وموضوعه الحقيقى والوحيد - صدق أو لا تصدق - هو أن الزوجة لبلبة تحمل فيما يبدو قدراً هائلاً من «البلاهة» يجعلها تختلط بكل الجيران وتفتح لهم بابها أو تدخل هى بابهم ببساطة وكأنها طفلة ساذجة لا تصلح للزواج.. مثل هذه المشاهد التى أراد المؤلف أن يضفى عليها قدراً من المبالغة المسموح بها فى الفيلم الكوميدي فافلتت منه المسائل من المبالغة المنطقية إلى اللامعقول: مشهد الجارة التى تصعد بخادمتها لتطبخ فى شقة لبلبة لنفاد البوتاجاز فإذا بها تطلب منها كل مواد الطعام.. وهى نكتة يمكن أن نقولها فى المقهى.. ومثل الراقصة التى دعت لبلبة إلى فنان شامى فإذا لبلبة تقرر احترام الرقص فى الكباريهات لجرد أنها وجدت «بدلة الرقص» أمامها بالصدفة.. ولجرد أن الرقص أصبح وسيلة سهلة لكسب الآلاف.. أما باقى عناصر الكوميديا فتقوم على نظرية «عكس الواقع» وهى أسهل نظريات المفارقة.. بمعنى أن الزوج الذى يدعى أنه قوى جداً مع زوجته هو ضعيف جداً فى الواقع.. وبالمثل فإن الزوجة التى تدعى أنها قوية جداً ضعيفة جداً.. أن الزوجين الوحيدين المهذبين هما صامتان فى الواقع لأنهما أخرسان.. وهكذا..

الأخطر من هذا أن الفيلم يشغل معظم مساحة الكوميديا فيه بموقف غير منطقي

ولا معقول.. فكل مشاركة فؤاد المهندس في الأحداث.. والقصة الطويلة العريضة عن حبه المفاجئ لمديحة يسرى.. قائم على أنه يصعد إلى شقة عادل أمام ولبلة في السطح ليتسلل منها إلى سلم الخدم لينزل مرة أخرى إلى الدور الذي أغلقه صاحب البيت في وجهه لأنه لم يدفع الإيجار.. وهي مسألة معقدة جداً مفتعلة لا يمكن أن تحدث بهذه المبالغة بحيث يتحول فؤاد المهندس إلي عضو دائم في أسرة الزوجين الشابين رغم وضوح عدم حب الزوج شخصياً له.. وهي مسألة لا تحدث أصلاً إلا لـ «تلفيق» فيلم كوميدى..

لقد كانت مشكلة فاروق صبرى في هذا السيناريو كما أتصور هي أنه لم يجد مادة يصنع منها مواقف الكوميديّة.. لم يكن هناك موضوع.. لم تكن هناك مشكلة.. كانت هناك نصيحة فقط يريد أن يقولها بشكل مباشر في النهاية.. ولذلك جاء الفيلم مليئاً بالثرثرة والحكايات المسلية بعضها ناجح وبعضها فارغ.. ووقع إيقاعه تماماً في منتصف الفيلم حيث لم يكن هناك شيء يتطور..

أما مشكلة محمد عبد العزيز فقد كانت هي نفس مشكلته في بعض أفلامه الأخيرة.. وهي عدم العناية الكافية باستخدام أنواته كمخرج.. فأفلامه الأولى تقول إنه يستطيع أن يصنع أفضل من هذا بكثير..

ولا يمكن بالطبع تخيل هذا الفيلم بدون عادل وإمام وكالعادة.. فهو مصدر الضحك الوحيد بمواهبه هو الفطرية والتلقائية والتي تنقذ أفلاماً كثيرة.. أما فؤاد المهندس فلا أدرى ما الذي حدث لكى يقبل بوراً كهذا وحجماً كهذا.. والمفاجأة هي لبلة.. لم أكن أتصور شخصياً قدرتها على تحمل بطولة فيلم.. ولكنها ممثلة جيدة حقاً ومناسبة تماماً لدورها وتملك قدرات استعراضية أكثر.. فما هي إذن مشكلة لبلة بالضبط؟

«فتوات بولاق».. الذين لا يعرفهم نجيب محفوظ!

الصور المنشورة في هذا الكلام من الأرشيف ولا علاقة لها بفيلم «فتوات بولاق».. لأن منتجه جمال التابعى لا يحب أن يعطى صور أفلامه لأحد باعتبارها أفلاماً من عيلة محافظة ولا يصح أن تظهر على حد غريب.. وهو المنتج الوحيد في العالم الذى لا يريد من أحد أن يكتب عن أفلامه بالخير أو الشر ولا يرحب عموماً بالتعامل مع النقاد أو الصحفيين.. ولنا مع كل فيلم من إنتاجه أو توزيعه مشكلة.. ثم له هو نفسه مع كل فيلم مشكلة أو مشاكل.. وقبل عرض «فتوات بولاق» مثلاً قرأنا عن الخلاف بينه وبين مخرج الفيلم يحيى العلمى وكاتب السيناريو وحيد حامد حول عنوان الفيلم الذى حوله إلى «فتوات بولاق» بعد أن كان «شيطان الحب الأزرق».

ومندما رأيت «أفيشيات» الفيلم فى الشوارع لأول مرة وعنوان «فتوات بولاق» وصور فريد شوقى ونور الشريف فى ثياب «المعلمين».. أحسست - حتى قيل أن أرى الفيلم - إننا أمام «باطنية» أخرى.. فمجرد العنوان فيه دعوة واضحة لجمهور سوقى يمكن أن يقبل على موضوعات الفتوات وتحطيم الكراسى وفتح الأدمغة «بالشوم» بعد أن أقبل على موضوعات المخدرات.. فهى أمثال تستهدف ويوضح شديد استغلال نزعات العنف والبلطجة ومنطق القوة و«الجدعنة» الزائفة التى بدأت تستشرى عند الأجيال الجديدة والقديمة معاً..

وبالفعل احتشدت الجماهير أمام سينما الفتوات ورأيت جنود البوليس ينظمون الدخول تماماً كما حدث مع فيلم «الباطنية».. والبشائر كلها تدل على خير عظيم جداً.. وبعض الأنكباء لا تفوتهم الفرصة..

ولا علاقة بالطبع لمسألة الصور بما ساكتبه عن هذا الفيلم.. فنحن نحاول التجرد عن كل المسائل الشخصية والجانبية عند التعرض لأى فيلم.. وهو ما نرجو أن يفهمه أصحاب الأفلام إنني جانب أشياء أخرى كثيرة لا يفهمونها!

وهنا نضحك على الفور على الخلاف المفتعل بين المخرج وكاتب السيناريو من ناحية.. والمنتج من ناحية أخرى.. فهما يقولان أن الفيلم لا علاقة له ببولاق.. ولكننا نرى أيضاً أنه لا علاقة له «بشيطان الحب الأزرق».. ولا البنفسجي.. فهو عنوان مضحك فعلاً ومعقد بدون مناسبة.. وربما كان عنوان المنتج أقرب إلى مضمون الفيلم الذي لا شيء فيه بالفعل سوى فتوات يضربون بعضهم بلا سبب وبلا مناسبة وسواء أكانوا في بولاق أو في العطوف.. بل إننا على العكس قد نجد تبريراً للمنتج لكي يجعل عنوان فيلمه «فتوات بولاق» مادام الرجل قد صنع فيلمه «قوام قوام» وبأسرع الطرق الممكنة لكي يجذب الناس لمشاهدته في دار العرض التابعة له أيضاً حتى لقد قيل إنه عرض بعد أيام فقط من الانتهاء من تصويره..

ولا تعنياً بالطبع كل هذه التفاصيل وإن كانت تعطي صورة عن كيفية صنع الأفلام وعرضها بطريقة «البيجو سبعة راكب».. وإنما ما يعيننا قبل كل شيء هو اسم نجيب محفوظ الموضوع على رأس كل الاسماء.. ولنكتشف أن الأديب الكبير يمكن أن يكون بالفعل قد ذكر أسماء هذه الشخصيات: ميمون.. ومحروس الو.. وعباس قيلة.. وحميذة بسارية.. ولكن ما تفعله هذه الشخصيات في الفيلم الذي رأيناه لا علاقة له بنجيب محفوظ وإن كانت لها علاقة أحياناً بنجيب الريحاني من حيث أنها تضحكننا على هزال ما تفعله ولكن حتى بدون عمق الريحاني.. وصحيح أن نجيب محفوظ تحدث عن الفتوات.. ولكن فريد شوقي وحسن حامد وحتى نور الشريف الذي حاول أن يقنعنا بأنه فتوة يمكن أن يحطم مقهى كاملاً على رموس عشرة رجال.. ثم هذا الرجل التخين الأصلع الذي يظهر في كل الأفلام لكي ينضرب يا ولده من طوب الأرض لمجرد أكل العيش.. وهذه النماذج المكررة للفتوات والشبيحة بفانلاتهم المخططة والطواقى على رموسهم والذين أصبحوا هم كل العصابات والحرامية في كل الأفلام.. كل هؤلاء فتوات لا يعرفهم نجيب محفوظ بالتأكيد وسيقسم إيماناً مغلفة بأنه لم يكتب عنهم لو كان حريصاً على مشاهدة الأفلام التي تصنع من قصصه يعد أن يبيعها.. ولم تكن علاقته بها تنتهي بمجرد البيع!

إن «الفتوة» في أعمال نجيب محفوظ – وخاصة الأخيرة التي تتميز بكثافة شديدة وبناء فني معين تكمن دلالاته العميقة تحت السطح وليس على السطح الشكلي السهل.. هذا الفتوة ليس هو مجرد الرجل الضخم الذي يلبس طاقية أو «لاسة»

و«بونية حديد» ويمسك «شومة» ويتخاقل مع طوب الأرض وهو جالس على المقهى طول النهار كئى «عواطلى».. وإنما «الفتوة» هو هذا الرمز الغامض لمعان أكثر غموضاً.. قد تكون هى القوة والجبروت بمعناه المطلق .. بل والرمز لقيم عليا هى الخير والحكمة والعدالة والزمن القديم وأشياء كثيرة عميقة أخرى لا أزمع إننى أفهمها إلا لو زعمت أننى أفهم عالم نجيب محفوظ الأخير الغريب الذى يدهشنا كل يوم بما يدفعنا للفوضى فيه فى محاولة لفهم الرموز والدلالات والمعانى الكامنة تحت السطح..

ومن هنا فليس ضرورياً أن يلجأ «فتوة نجيب محفوظ» إلى «الضرب» بالمعنى المادى أو العضلى المباشر والفج الذى تميل السينما المصرية إلى استخدامه من أجل صنع أفلام عنيفة رخيصة ترضى متفرجاً ساذجاً.. لأن القوة والعنف عند نجيب محفوظ قد تكمن فى أشياء أخرى غير العضلات. وأن يأتى أحداً ليقراَ نجيب محفوظ بسرعة ومن السطح فتعجبه حكاية الفتوات الذين يتصارعون على السيطرة على الحارة.. ثم مسألة الفتوة (فريد شوقى) الذى دالت دولته فحل محله عباس قيله (حسن حامد) فيصبح التعبير عن زوال عهد ميمون (فريد شوقى) بجعله يجلس فى «البوطة» ليل نهار ليشكو من أن «صحح زمن الهلافت ابتداء».. بينما يحاول ساذج هو محروس الون (نور الشريف) أن يتمرد على عمله المهين كمبيض نحاس ليصبح فتوة «بالعافية» لكى يصبح جديراً بحبيبته حميدة بسارية (نورا) بائعة المصاغ الفالصور وليكتشف فى النهاية أن كل تضحياته من أجلها ضاعت هباء لأنها خانتها بلا أى مناسبة مع صديقه بيومى (سعيد صالح) الذى لم يكن هناك ما يغرى فتاة طموحاً مثلها بالوقوع المفاجئ فى حبه إلى حد اعطائه مدخراتها لتمكينه من الزواج بها .. وإلى حد أن يعود محروس إلى الحارة لقتل الفتوة المستبد عباس ثم قتل حبيبته الخائنة وإسناد التهمة إلى صديقه البريء وجنون محروس نفسه فى ختام ساذج للفيلم.

أن يأتى أحد لياخذ هذه الخطوط الرئيسية من نجيب محفوظ ليحولها إلى حكاية ساذجة عن صراع الفتوات ومعاركهم الطاحنة ومن خلال قصة حب متخبطة وشخصيات بلهاء لا يحكم أفعالها ويرود أفعالها أى منطق.. فقد تكون هذه أى حدوتة مستهلكة ومتهاوية تخاطب «الغوغاء» بأكبر قدر من ضرب «الشوم» و«البونيات» و«الروسيات» ولكن ليست نجيب محفوظ بالتأكيد.. لأننا نكون قد حولنا

المغزى الأسطوري الغامض إلى واقع فج..

ليس هناك مانع منطقي واحد لأي شخصية أو أي سلوك في هذا الفيلم..
فالمسائل مدفوعة دافعاً جبرياً – بعيداً عن عنصر الجبر عند نجيب محفوظ – بحيث
تنتهي إلى النهاية التي أرادها الفيلم..

وعندما تكون الأحداث سطحية والشخصيات سطحية.. تكتمل الكارثة عندما
يكون الإنتاج فقيراً ومستعجلاً.. فنحس أن «الحارة» هي ديكور مفتعل ومصنوع خال
من الحياة.. ثم نحس أن المخرج يحيى العلمى يعمل في ظروف صعبة تجعله في
أسوأ مستوياته الحرفية كمخرج سينما وأنه أفضل بكثير في الفيديو.. ويصبح
ضرورياً أن تنعكس هذه الركاقة في كل شيء علي التمثيل حيث نجد فريد شوقي
ونور الشريف ونورا في غير أماكنهم وبحيث يصبح أفضل أداء في الفيلم هو أداء
سعيد صالح الذي ينضج يوماً بعد يوم كممثل سينما ولجود أنه لم يتظاهر بأي
«فتونة»!

وجاءت سيرة فريد شوقي.. فقال نفس عامل العرض: «وازاي فريد شوقي في
«فتوات بولاق» يطلع في نور فتوة ونازل ضرب في الناس.. ده راجل كبير وبجنبه..
حيرجع لى تانى بقى لأيام رصيف نمره خمسة؟».. ولأني أيضاً أحب فريد شوقي
فقد حرصت على أن أنقل له الكلام بهذا فيره..

وبمناسبة «فتوات بولاق».. قال لى وحيد حامد كاتب السيناريو والحوار إنه غير
مسئول عن مشاهد الضرب ومواقب الفتوات التي تملأ الفيلم.. وإنه غير مسئول عما
يضيفه المنتجون من «توابل» إلى كل السيناريوهات التي يوافقون على إنتاجها.. وهي
شكوى أصبحت عامة.. وأعطاني نسخة السيناريو الأصلي كما كتبه لأحكم بنفسي..
وقرأت السيناريو وأشهد بأن تعديلات كثيرة دخلت فعلاً عليه.. وقلت لوحيد حامد:
لقد قلت رأيي في الفيلم الذي رأيته على الشاشة.. وليس مفروضاً أن يناقش الناقد
السيناريو المكتوب.. ومشكلة التعديلات مشكلة أنتم الوحيدون القادرون على حلها
ككتاب سيناريو مع المنتجين.. فلماذا توافقون على التعديل.. ولماذا تتعاملون مرة
أخرى مع نفس المنتجين.. وكيف سارت السينما المصرية طول عمرها على هذا
التنازل؟

تحليل متأخر.. لظاهرة «رجب»

كان فيلم «رجب فوق صفيح ساخن» هو ظاهرة ٧٩ فى السينما المصرية من عدة أوجه.. فقد حقق أطول مدة عرض من بين كل أفلام الموسم حيث استمر عرضه ٣٦ أسبوعاً.. وهى مدة عرض أصبحت نادرة بعد انحسار موجة الزواج الكاذب التى حققتها بعض الأفلام فى بعض السنوات السابقة.. ويعد أن عادت الأفلام المصرية ولعوامل عديدة إلى حجمها الحقيقى.

ثم كان مرتبطاً بذلك أن يحقق «رجب» أعلى إيرادات العام الماضى.. وهو ما يقرب من ١١٣ ألف جنيه.. وهو رقم أصبح خيالياً أيضاً بالنسبة لإيرادات أى فيلم مصرى.. ويقال إن الإيرادات التى حققها «رجب» فى النول العربية تفوق ذلك بكثير وتصل إلى الملايين. وهى ظاهرة ملفتة فى ذاتها.. فالمعروف أن مقاييس النجاح الجماهيرى تختلف إلى حد كبير بين مصر والنول العربية.. فالتجوم المحبوبون هنا ليسوا محبوبين بالضرورة هناك.. ونجوم الصف الثانى هنا قد يكونون مطلوبين جداً هناك.. ويقال مثلاً أن محمد عوض الذى لا يعمل كثيراً فى السينما المصرية.. هو النجم الكوميدي الأول فى بعض البلاد العربية..

ولكن «رجب» خرج عن هذا التناقض وحقق أقصى نجاح ممكن فى الداخل والخارج معاً.

وارتبط نجاح «رجب» الكاسح فى العام الماضى بظاهرة أخرى.. هى ظاهرة نجمه عادل أمام نفسه فقد جاء نجاح هذا الفيلم قريباً من الناحية الزمنية من نجاح مسلسله التليفزيونى «أحلام الفتى الطائر».. فأصبح عادل أمام النجم الأول جماهيرياً فى الشهر الأول من العام الماضى بالتحديد.. ويقال أنه أحدث بعض «الانقلابات» فى حسابات سوق السينما المصرية.. وأن بعض المنتجين والموزعين

بدأوا يعيدون النظر فى أشياء كثيرة حتى أن بعضهم أسرع يطلب من كتاب السيناريو تعديل بعض سيناريوهات الأقلام الجاهزة بالفعل للتصوير بحيث تناسب عادل إمام.. وسواء أصبحت هذه المعلومة أم لا.. فإن ما لا شك فيه أن صورة «الفتى الأول» اهتزت إلى حد كبير فى الفيلم المصرى بسبب عادل إمام.. كما أن من المؤكد أيضاً أن خلافاً ما حول فيلم «انتبهوا أيها السادة» الذى كان محمد عبد العزيز يستعد لإخراجه حينذاك.. أدى إلى أن يلعب محمود ياسين وحسين فهمى الدورين الرئيسيين فى هذا الفيلم بدلاً من عادل إمام وسعيد صالح.. وهو تغيير جذرى لا أدري كيف حدث.. ولا يمكن تقييمه بالطبع إلا بعد مشاهدة الفيلم.. ولكن دلالاته التى تعنيها هنا هى أن نجاح «رجب» الكاسح أحدث هزة شديدة فى كثير من مقاييس وحسابات السينما المصرية فى عام ٧٩.

ويبقى غريباً أن الدلالة الأخرى المرتبطة بنجاح «رجب» إلى هذا الحد.. هى أنه لم يترك صدئ مماثلاً على المستوى النقدى فهو لم يثر اهتماماً نقدياً موازياً لهذا النجاح لا بالسالب ولا بالإيجاب.. واعترف بأننى لم أشاهده شخصياً طوال مدة عرضه الممتدة تلك.. بل أن الدوى الهائل الذى أثاره خلق فى المقابل إحساساً عكسياً بالعزوف عن مشاهدة الفيلم.. وهذا عيب شخصى لا مفر منه أحياناً لدى بعض النقاد اعترف به شخصياً..

ولكن إلى جانب هذا العيب الشخصى كانت هناك أسباب موضوعية إلى حد ما لتجاهل النقاد والمشاهدين المثقفين أو الجادين كما اصطلحنا على تسميتهم لهذا الفيلم.. بل ويمكن القول أيضاً: الخوف من مشاهدته.. وهى أولاً عنوانه المبتذل الذى يرتبط على الفور بفيلم «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» مما أوحى على الفور بمحاولة تقليد أو سخرية مبتذلة وثانياً - وبصراحة لأبد منها - أن اسم مخرجه أحمد فؤاد أصبح مرتبطاً هو الآخر بنوع «لا يطمئن» من الأفلام.. وهذا ما يصنعه بعض المخرجين أحياناً بأنفسهم! وثالثاً: إنه شاع بعد أن شاهد الجميع الفيلم أنه «منقول» عن فيلم شلسنجر الشهير «راعى بقر منتصف الليل».. وأن عادل إمام يلعب فيه دور داستين هوفمان.. بينما يلعب سعيد صالح دور جون فويت وكان هذا كافياً لإشفاق البعض - وأنا منهم - من أن يعرضوا أنفسهم لتشويه صورة فيلم عظيم يعتزون به ويفضلون تركه بعيداً عن أى «هزار»!

كانت هذه فى تصورى هى أسباب تجاهل النقاد والجمهور «الخاص» لفيلم

«رجب».. ولقد التقيت كثيراً بالمرشح أحمد فؤاد أثناء عرض الفيلم فى السوق وبعده.. وكنت أسأله دائماً عن هذه الظاهرة المحيرة.. ولم أكن أجد لديه فى كل مرة جواباً شافياً.. كما لم أكن قادراً فى نفس الوقت على مناقشته حول فيلم لم أشاهده.. ولا أعتقد أن أحمد فؤاد نفسه يملك تفسيراً للـ «رجب» لا هو ولا منتوجه الذين لم يكونوا يتوقعون إطلاقاً هذا النجاح الذى فاجأ الجميع وأجبرهم على إعادة حساباتهم.. فلا يستطيع أحد أن يزعم أنه يعرف مقاييس النجاح فى السينما المصرية.. ولا ما يحكم ذوق ورغبات الجمهور المصرى.. فالمسألة متقلبة جداً بين فترة وأخرى وظروف اجتماعية وأخرى بل وحتى بين فيلم وآخر من نفس النوع وفى نفس الفترة وربما لنفس النجم..

إلى أن أقيم مهرجان جمعية الفيلم السنوى السادس المنعقد هذه الأيام.. وأرادت الجمعية أن تلجأ إلى أسلوب جديد فى تصفية أفضل ١٥ فيلماً من بين الأفلام المعروضة عام ٧٩.. فأرسلت إلى كل نقاد السينما فى كل الصحف المصرية ليختاروا هذه الأفلام فكان «رجب» من بينها.. وكانت هذه أول خطوة مثيرة لدهشة الشخصية.. ثم عرضت جمعية الفيلم هذه الأفلام الخمسة عشرة على أعضائها ليختاروا من بينها أفضل سبعة أفلام للتصفيات النهائية التى تشترك فى المسابقة فكان «رجب» مرة أخرى من بينها.. بل وحصل على نسبة كبيرة من الأصوات أيضاً. والمعروف أن جمهور جمعية الفيلم هو من أفضل التجمعات السينمائية فى مصر تذوقاً للسينما - نسبياً بالطبع - وإنه يستخدم مقاييس موضوعية إلى حد كبير بل وشديدة القسوة أحياناً.. ما هى الحكاية إذن؟

وعندما كنا نعد لإصدار العدد الأخير من «كاميرا ٨٠» سألنا ثمانية نقاد سينما عن أفضل خمسة أفلام مصرية عرضت فى ٧٩.. وفوجئنا بأن الزميل روف توفيق كان الناقد الوحيد الذى «جرؤ» على اختيار «رجب».. واعترف بأننى فوجئت مفاجأة شخصية بهذا الاختيار.. فأنا أعرف مدى موضوعية روف توفيق التى تصل أحياناً إلى حد المثالية.. حتى أننى تصورت أنه يسخر من «رجب» أو من الجمهور أو من أى أحد آخر!

وعندما شرفتني جمعية الفيلم باختيارى عضواً فى لجنة تحكيم مهرجانها.. أصبح لا مفر - أخيراً - من مشاهدة «رجب».. بل أننى كنت مشوقاً إلى أقصى حد لمشاهدة الفيلم ولحاولة البحث عن تفسير لهذه الظاهرة..

ولست أزمع أن ما سأقوله هنا صحيح ولكنه مجرد انطباعي الشخصي.. لقد فوجئت بأن فيلم «رجب» ليس سيئاً إلى الحد الذى تصورناه جميعاً إلى حد التعالى عليه.. بل أنه فيلم محير فعلاً إلى حد أننا قد نستخدم تعبيرات مراوغة.. بمعنى أن «ليس سيئاً» هذه هى تعبير غير صحيح تماماً.. لأن بعضنا لن يجرؤ على أن يقول إن «رجب» هو فيلم جيد أيضاً..

وأحب أن أؤكد بالمناسبة أننا أصبحنا نستخدم تعبيرات مرتبطة بالوضع الراهن للسينما المصرية.. فالمسألة ليست مطلقة.. وإنما هى نسبية جداً.. بمعنى أن ما هو «جيد» هو جيد فقط فى إطار السينما المصرية.. وأن ما أصبحنا نعتبره جيداً الآن كنا نرفضه منذ خمس سنوات أو عشر.. لأن مستوى أفلامنا يهبط باستمرار.. ولأننا أصبحنا محاصرين إلى حد «الإجبار» بالمفاضلة بين ما هو متاح لنا فقط.. وليس ما نريده نحن أو نعلم به..

وفيلم «رجب» هو فيلم جيد بهذه المقاييس بالتحديد.. بل إنه أفضل من أفلام «رفيعة المستوى» يحترمها المثقفون جداً لأنها تناسب أنواقهم الخاصة.. أو حتى أفلام أخرى يحترمها النقاد لأن مستواها الفنى جيد.. بينما «رجب» يتخطى مسألة المستوى الفنى بقيمة أخرى هى أنه يقول شيئاً جيداً للجمهور العريض فى سينمات عماد الدين.. وهو الجمهور الحقيقى للسينما المصرية..

ولكى أجعل كلامى واضحاً.. فإن فكرة «رجب» الأساسية هى نفس فكرة «راعى بقر منتصف الليل» بالفعل.. ولكن الجمهور العادى الذى شاهد رجب لا يعرف شيئاً عن شلسنجر أو عن السينما العالمية أو عن ما هو مسروق وما هو أصيل.. لم يفتن إلى هذه الحقيقة ولم تلفت نظره فى قليل أو كثير..

وصحيح أن عنوان الفيلم مبتذل.. ولكن هذه الآلاف الهائلة من المواطنين لن ينتبهوا أيضاً إلى هذه المسألة.. بل لعل هذا العنوان بالتحديد كان أحد الأسباب التى أغرتهم بمشاهدة الفيلم.. وهم بالتاكيد لم يقرأوا مسرحية «قطة فوق سطح من الصفيح الساخن» ولم يشاهدوا الفيلم..

وبقى بعد ذلك عنصر واحد هو الأكثر أهمية فى تقديرى.. ما الذى قاله هذا الفيلم لجمهوره الغفير المكود والكادح والمأزوم اقتصادياً وفكرياً وذهب ليشاهد هذا الفيلم من باب التسلية.. ولأنه يعرف مقدماً أنه فى فيلم يلعبه عادل إمام وسعيد صالح لا بد سيضمن الضحك على الأقل؟

قال لهم ببساطة أن فلاحاً معدماً سانحاً - خصوصاً عندما يلعبه عادل إمام الذى أصبح «بطلاً شعبياً» عند هذا الجمهور - ذهب إلى القاهرة ليشتري محراثاً بنقود الفلاحين أهل قريته.. فوقع فى مدينة متوحشة سرقه فيها الجميع وخدعوه وجربوه من كل شىء وألقوا به فى عرض الطريق فمات من الجوع ونام فى العراء وفوجئ فى كل خطوة بكمين أو خنجر فى الظهر.

وقال لهم إن هذه المدينة خالية من الصدق ومن الحب ومن الاستقامة.. وأن عدداً من الأشرار يسيطرون عليها ويسلبون أهلها قيمهم ويجبرونهم على الشر والكذب والصعود على جثث الآخرين..

لقد وقع رجب عبد البر فى يد الأفاق القاهرى المتأنق بلبل.. ومن هنا بدأت كل مأساه.. ولكننا فى النهاية نكتشف أن بلبل نفسه ليس شريراً إلى هذا الحد.. وإنما تم تشويبه وتفريغه من محتواه الإنسانى على يد أشرار آخرين.. لأن هذا النوع من «المدن» لا يقرز إلا نماذج كهذه..

وأنا لا أعرف ماهر إبراهيم كاتب سيناريو هذا الفيلم وحواره ولم أشهد شيئاً له من قبل.. ولكننى أستطيع أن أشهد بأنه صنع شيئاً مختلفاً ومتميزاً عن «راعى بقر منتصف الليل».. وأن معجزته الحقيقية أنه صنع فيلماً مصرياً مائة فى المائة بل وفيلمًا قاسياً وجارحاً أيضاً لمن يفهمون ويوجه سؤالنا جميعاً على لسان رجب الساذج إلى أمين الشرطة: «الناس الوحشين بيزينوا أوى فى البلد.. عملتوا حسابكم؟»

وسواء أكان واعياً أو لا بما يصنعه.. فهو فى مشهد الختام بالذات يكمل الدائرة بذكاء خارق.. حين يحول عادل إمام الذى كان ضحية فى بداية الفيلم إلى جلد متأنق هو الآخر.. يستقبل «رجب» جديداً قادماً من القرية هو جورج سيدهم.. دك من «أكنوية» أن البوليس قبض على الأفاق الجديد فى أول «عملية» فالمغزى أن كل هذا الذى رأيناه سيستمر مادام هذا النوع من «الحياة» مستمرًا وبهذه القيم الوحشية.

وفى «رجب» شىء نادر حقاً فى معظم أفلامنا.. حتى ما يدعى منها أنه راق ونظيف وواع و«عالى» جداً.. ولعل البعض يفهمون ما أقصد..

هذا الشىء النادر هو الصدق والبراءة والبساطة والتواضع.. ثم الموضوع أيضاً وهذا أكثر الأشياء أهمية على الإطلاق إذا أردنا أن نقول شيئاً مفيداً لجمهور عماد الدين!

وصحيح أن الإخراج كان يمكن أن يضيف كثيراً إلى هذا الفيلم.. وهي مشكلته الأساسية في تصويره.. وصحيح أن التصوير والديكور والموسيقى كانت كلها في أسوأ حالاتها.. وصحيح أن هناك كثيراً من الأشياء «المحشورة» والمسقة بهدف ضمان الجمهور.. ولكن التمثيل مثلاً كان رائعاً ومن كل الممثلين على الإطلاق وعلى رأسهم ممثل نادر بكل المقاييس هو عادل إمام.. بل أن أحمد فؤاد حتى من الناحية الفنية استطاع أن يصنع بعض الأشياء الجيدة.. ومنها مشهد القمار الأخير الذي أخرجه بتفوق حرفي وتدفق وتلقائية غريبة..

لقد نجح «رجب» إذن لأنه كان صادقاً وبريئاً.. ولأنه قدم للناس شيئاً من حياتهم.. ونجح في أن يجعلهم يجنون أنفسهم في «رجب».. واحد منهم كأي واحد آخر.. مسحوق ومضروب ومضلهد ومضحوك عليه من الجميع.. فعذراً «لرجب» الذي تعالينا عليه طويلاً مع أن أيامنا ليس أكثر من مجرد رجب!

«ضربة شمس» صورة جديدة للقاهرة وماذا بعد..؟

ميلاد مخرج جديد هو مثل ميلاد طفل جديد.. ويزوغ شمس وليدة فى يوم شتوى.. وهطول رخة مطر على أرض عطشى.. هو حدث يثير الفرح وتدق له الأجراس!

وفى فيلم «ضربة شمس» يولد مخرج جديد ومصور جديد معا.. وتكمل قصة عشق مجنون للسينما.. منذ عشرين سنة كان محمد خان شاباً صغيراً يحلم بالإخراج.. وكان سعيد شيمى شاباً صغيراً طائشاً آخر يحلم بالتصوير.. وكانا صديقين يذمنان السينما ويأكلان سينما ويشربان سينما ويصنعان كل شيء ليتجاوزا كل مشاكل العالم والحياة الصعبة ليجدا مكاناً فى الشيء الوحيد الذى يصلحان له: السينما..

وفى تلك الأيام البعيدة السعيدة عندما كان الشبان قادرين على الحلم.. حاول محمد خان وسعيد شيمى أكثر من مرة أن يدخلوا هذا العالم السحري.. عالم الشرائط الطويلة المصورة.. ومرة ومرتين وثلاثاً جربا صنع أفلام قصيرة وبقروشهما الخاصة القليلة.. أفلام هواة ساذجة عن صعود الهرم مثلاً ومعجزة النيل الذى يسير تحت الكوبرى.. ولم يكفيا عن القراءة والدراسة والمحاولة.. والتحق سعيد شيمى بمعهد السينما.. وسافر محمد خان إلى لندن ليعمل ويدرس ويبحث عن نقود..

ويعد عشر سنوات عاد محمد خان من لندن.. وكعادته كان أول باب يطرقة فى القاهرة هو باب سعيد شيمى.. أيقظه من النوم قائلاً: قم.. تعال معي الآن لنتتج فيلماً طويلاً.. سأخرجه أنا وتصوره أنت.. وكعادته أيضاً لم يفهمه سعيد شيمى بسرعة.. فعاد يسأل صديق عمره عما يحدث بالضبط.. وقال محمد خان إنه باع كل

ما وراءه وما أمامه فى لندن وعاد لينتج بالفلوس فيلماً يخرج به نفسه..

وكان سعيد شيمى قد صور من قبل فيلماً أو فيلمين مع مخرجين آخرين.. ولكن كانت هذه أول فرصة يحقق حلمه القديم مع محمد خان.. وذهب الاثنان إلي نور الشريف ليعرضاً عليه بطولة الفيلم.. وأشفق نور على الشاب المجنون الذى لا يعرفه أحد فى مصر والذى يريد رغم ذلك أن يغامر بالإنتاج والإخراج وبفلوسه الخاصة فى غابة لا يعرف عنها شيئاً..

ولا أحد غير نور الشريف - لأنه فنان حقيقى - يمكن أن يفعل هذا.. لقد قرر أن يوفر على محمد خان كل مخاطر المغامرة وأن ينتج الفيلم بنفسه.. ومغامراً أيضاً بإسناد الإخراج إلى مخرج جديد لا يعرف أحد عنه شيئاً.. وكانت هذه هى مغامرة نور الشريف الثانية بتقديم الفرصة الأولى لمخرج جديد بعد سمير سيف..

ولقد تعمدت أن أروى قصة الصداقة الغريبة بين شابين مجنونين بالسينما وبهذا التقصيل.. لأنها فى تقديري أجمل من قصة الفيلم نفسه..

إن نتيجة المغامرة المجنونة للشباب الثلاثة نور الشريف ومحمد خان وسعيد شيمى هى نتيجة طيبة إلى حد ما.. وإن كنت أعترف بأننى سأتعامل معها بشيء من الرفق باعتبارها تجربة أولى..

ففى «ضربة شمس» مثل أى فيلم آخر عيوب ترفضها.. ولكن فيه أيضاً أشياء كثيرة جيدة لابد أن نرحب بها.. خصوصاً عندما تصدر من فنانين شبان يخوضون تجربتهم الأولى..

وما لابد من الإشارة به فى البداية هو جراءة نور الشريف كما قلنا على المغامرة بتقديم مخرج جديد آخر.. خصوصاً وهو يغامر بماله الخاص فى سوق لا تحتمل المغامرات وظلت خمسين سنة «تلعب على المضمون»، وتكرر نفس الموضوعات كما تكرر نفس الأسماء.. ومما يضاعف من «بطولة» نور الشريف أنه ليس منتجاً «من إياهم» يستند إلى زكائب الذهب ولا يعنيه ألف جاءت أو ألف راحت.. فهو مجرد فنان شاب نظيف يحمل بعض القيم والمثاليات وينتزع نقوده بصعوبة ومن الطريق الصعب ويوظفها أيضاً فى الطريق الصعب ومن أجل تحقيق بعض الطموحات الفنية التى لم يعد أحد يجرؤ عليها.. وهى روح أصبحت مفتقدة ليس فقط فى حياتنا السينمائية وإنما فى حياتنا الفنية والثقافية عموماً.. وحيث لم تترك الفلوس الجاهزة والسريعة مكاناً للفن ولا للأحلام..

وطبيعى بعد ذلك أن يكون البطل الثانى فى فيلم كهذا هو مخرجه.. ليس فقط لأنه مخرج جديد نتعرف عليه فى أول أفلامه.. وإنما لأن «ضريبة شمس» هو بالفعل عمل من الخلق الكامل لمخرجه محمد خان.. فهو مؤلف قصته وهو الذى تحمل مسئولية إخراجها إلى النور وكل ما فيه صادر عن عالمه الخاص.. ولو أرجأنا مسألة القصة هذه قليلاً وناقشنا تجربة محمد خان الأولى فى الإخراج لقلنا بلا تردد إنه مخرج جيد على المستوى التكنيكى.. وأنه فى خطواته الأولى - وهى خطوة رهيبة بالنسبة لأى مخرج فى العالم - أثبت أنه يفهم صنعتهم جيداً.. وأن القدر الهائل من المشاهدات والقراءات التى يختزنها عن السينما.. ظهرت بوضوح فى أول أفلامه.. ومنحته هذه الجراحة على اقتحام نوع صعب جداً من العمل السينمائى وبالذات فى مصر.. وهو التصوير الخارجى.. والجديد الذى يمكن أن يكون محمد خان قد أضافه فى فيلمه هذا هو إنه لم يتردد فى تصوير ٩٠٪ على الأقل من فيلمه فى شوارع القاهرة.. وهى مسألة لا يدرك صعوبتها إلا من حاول حتى أن يلتقط صورة فوتوغرافية فى شارع ما من شوارع القاهرة..

وزمان عندما قدم كمال الشيخ فيلمه الشهير «حياة أو موت» بهرنا جميعاً لأنه أقدم - ربما لأول مرة - على التصوير فى الشوارع.. ولكن محمد خان يعود إلى القاهرة التى غاب عنها طويلاً ليقتحم فى فيلمه الأول وبلا أى خبرة سابقة موضوعاً يقوم كله فى الواقع على التصوير فى الشوارع وفى مترو حلوان وفى الأماكن الحقيقية للأحداث.. وهى أحداث يضاعف من صعوبتها فى التنفيذ أنها قائمة على الحركة والسرعة واليقظة والمطاردات وتتطلب بالتالى قدرة هائلة على التحكم فى الممثل وفى الكاميرا وفى عناصر كثيرة أخرى.. كما تتطلب مخرجاً إما متمكناً من أنواته جداً.. وإما واثقاً من نفسه جداً!

وقد يتصور البعض أن التصوير فى الشوارع هو مجرد مسألة شكلية.. ولكن مشكلة السينما المصرية طوال تاريخها كله أنها سينما لا تجرئ على النزول إلى الشارع.. وتحصر نفسها دائماً فى ديكور الكبارية أو قصر الباشا.. وهى حتى عندما تضطر للنزول إلى الحارة.. فإنها تصنع ديكور حارة.. وديكور الحارة بالتاكيد ليس هو الحارة.. لأنه يفقد لمسة الصدق وجرارته وربما رائحته أيضاً..

والنزول إلى الشارع يمكن أن يكون أحد حلول أزمة السينما المصرية.. ليس فقط لأنه سيوفر قدراً لا بأس به من التكاليف.. وإنما لأنه بالضرورة سيضطر الكتاب

والمخرجين على تغيير موضوعاتهم الوهمية المكررة المحبوسة بين أربع حيطان وصالة!.. ولأن الشارع لن يكون مجرد تغيير فى الشكل وإنما سيفرض عليهم موضوعات ومشاكل جديدة ستكون أقرب بالتأكيد إلي ما يدور فى حياتنا اليومية.. لأنك لن تستطيع بسهولة أن تزيف الشارع أيضاً!

وهنا نستطيع أن نقول إن محمد خان قد استطاع أن يقدم لنا القاهرة جديدة وكأننا لا نعرفها.. مع أننا نعيش فيها يومياً ونختنق فى الضجيج والزحام و«العفار».. ولكننا لم نرها أبداً «عن بعد» كما يقدمها لنا هذا الفيلم وبصورة كلية أو شاملة إلى حد ما.. حتى أننا ندهش.. كيف نستطيع أن نتحرك إذن وسط هذه الفوضى العنيفة؟

وأحد الأفكار التى يثيرها هذا الفيلم.. ذلك السباق المضحك بين سيارات البوليس و«موتوسيكل» المصور الصحفى شمس (نور الشريف).. فهو يسبقها دائماً ويصل إلى موقع الخبر قبلها لأنه من المستحيل أن تصل سيارة بوليس أو اسعاف إلى مكان ما وسط هذا الزحام قبل أن يكون الجانى قد هرب والمجنى عليه توفاه الله! وفى الفيلم أجزاء كثيرة يمكن أن تكون تسجيلية عن زحام القاهرة وفوضاها المستحيلة المضحكة والمحزنة معاً..

وهنا يجيء نور المصور الموهوب سعيد شيمى الذى يقوم مثل هذا النوع من الأفلام على مجهوده الخرافى وفى مدينة تكره التصوير بطبعها وتعتبر الكاميرا جسماً غريباً هابطاً من المريع.. لا بد من تعطيله وتحطيمه إذا أمكن بعد الفرجة عليه! ولقد صور سعيد شيمى بعض الأفلام القصيرة والطويلة من قبل.. ولكن قدرته على التعبير عن موهبته فيها كان محدوداً.. ولكنه فى «ضربة شمس» يجد فرصته الأولى والحقيقية ليطلق هذه الموهبة وفى ظل أصعب الظروف وليقدم لنا بحساسية فائقة «قاهرة» جديدة مخيفة بقدر ما هى جميلة.. ولقطة الختام لميدان التحرير فى الفجر هى لقطة واحدة ولكن كافية لمنح شهادة ميلاد لمصور عظيم..

وفى «ضربة شمس» أيضاً يجد كاتب السيناريو الجديد فايز غالى فرصته الأولى فى أول سيناريو ينفرد بكتابته.. وهو ينجح فى صياغة الشكل البوليسى فى حدود ما كان مطلوباً منه.. ومتأثراً أيضاً ببعض الخبرات المكتسبة من أفلام عديدة.. وإذا كان سيناريو «ضربة شمس» يؤكد شيئاً فهو إن كاتبه يملك «صناعة كاتب السيناريو» ولكن عليه بعد ذلك أن يقول شيئاً مختلفاً ليوظف هذه «الصناعة» توظيفاً أكثر جوى..

إن المشكلة في «ضربة شمس» هي ما يسمى «بقصة محمد خان».. وهي شيء هزيل جداً في الواقع لا يستحق بذل هذا المجهود كله في الإخراج والتسمثيل والتصوير والمونتاج.. فهناك مصور صحفي اسمه شمس يكتشف من صورة يلتقطها أن هناك جريمة ما حدثت.. فيتابع بنفسه تحقيق هذه الجريمة.. وتنتهي المسألة بأن هناك عصابة لتهريب الآثار تتزعمها سيدة لا تتكلم أبداً لسبب مجهول.. وتطلق الرصاص من مسدسها في مترو حلوان!

وواضح أن المسألة منقولة من أساسها من فيلم انتونيوني الشهير «انفجار».. ومحمد خان نفسه في المؤتمر الصحفي لفيلمه هذا في مهرجان إسكندرية اعترف بعشقه الشديد لانتونيوني.. ولكن عشق انتونيوني لا يعنى بالضرورة نقل أحد أفكاره بالكامل.. فضلاً عن أننا نرحب بمحمد خان كمخرج جديد ليس بهدف أن يصبح انتونيوني آخر.. فالسينما المصرية ليست في حاجة إلى انتونيوني أو بازوليني.. كما أنها ليست بحاجة إلى قصص عصابات الآثار وصراع السيارات مع المتوسيكلات وتبادل الحقايب المتشابكة وطلقات الرصاص في مترو حلوان..

وإذا كان «ضربة شمس» يذكرنا «بانفجار» وبأفلام أخرى فإننا يمكن أن نرحب به باعتباره تجربة أولى أو امتحاناً لخروج جديد يقدم أوراق اعتماد.. وقد قبلناها.. في انتظار فقط أفلامه التالية!..

«لست شيطاناً.. ولا ملاكاً»

وموعظة «الطمع يقل ما جمع»

أصبح سمير عبد العظيم ظاهرة هامة جداً فى الدراما.. فهو المؤلف الوحيد - ربما فى العالم - الذى يكتب ويخرج حلقة اذاعية يومية وعلى مدار العام كله.. وفى رمضان ومنذ عدة سنوات يملك القدرة على اكتساح كل البيوت المصرية بالمسلسلات التى يحشد فيها أكبر نجوم البلاد ليتابعوا نعمت وكفر نعمت وزوج أخت نعمت وأشياء عديدة أخرى ..

والناس تتابع هذه الأشياء باهتمام عظيم جداً.. وبدأ سمير عبد العظيم ينتقل إلى السينما أيضاً.. بل أن هناك خناقات سنوية تحدث حول حق شراء مسلسلاته لتحويلها إلى أفلام حتى قبل أن تنتهى وقبل أن يعرف المنتجون - وربما سمير عبد العظيم نفسه - كيف تنتهى!

ولست هنا فى مجال تقييم أو تعريف الدراما.. فهذه مسألة معقدة ودمها ثقيل جداً.. ولكنى أكتفى برصد ظاهرة.. وهى ظاهرة تبدأ بالضبط مع انكماش ظاهرة حسن الامام.. فواضح من افلامه الأخيرة أن تأثيره على الجماهير الذى استمر ما يقرب من ثلاثين عاماً.. بدأ يفقد بعض سحره.. لأن الله لطيف بعباده.. ولا يمكن أن تترك الساحة خالية وتحرم الجماهير من هذه القصص البليغة المؤثرة التى تحمل الموعظة الحسنة.. فإن سمير عبد العظيم يظهر ليملاً الفراغ.. وليصبح الامتداد الطبيعى والحتمى لحسن الإمام ..

وأفلام الموعظة الحسنة ماركة مسجلة فى السينما المصرية منذ فيلم «ليلى».. وهى

مضمونة النجاح لو استطاعت فقط أن تثير دموع الناس بقصة حب يتدخل الفقر لافسادها.. ورجل ثرى يشتري الحب بقلوبه.. وشاب فقير مظلوم ولكنه شريف يملك كبرياء ويقاوم حتى ينتصر ويأخذ حقه وتكون النواثر على الظالمين ..
هذه الحوادث تخاطب قيما راسخة أصيلة فى مشاهد السينما المصرى.. وتوقظ فيه أشياء نبيلة وأخلاقيات مطمورة تحت الجشع المادى والصراع اليومى القاسى من أجل العيش.. ولذلك يجد هذا المتفرج نفسه فى هذه القصص.. فيبكي قلباً ويضحك قلباً ويتشقى ويمصمص شفثته تأثراً ويتطهر ويخرج من السينما وقد غسل جزءاً من أحزانه ..

والدرس فى فيلم «لست شيطاناً ولا ملاكاً» هو الحكمة أو المثل الشعبى الراسخ الذى علمته لنا أمهاتنا - نحن الجيل القديم طبعاً! - وهو أن «الطمع يقل ما جمع!» ولست أدرى ما إذا كان جيل هذه الايام السعيدة يعرفه أو يفهمه أم لا ..
والحكاية ببساطة أن البنت الفقيرة سهير رمزى التى تعمل فى مضرب أرز.. تحب زميلها العامل الشاب فى نفس المضرب نور الشريف الفقير مثلها والذى يكافح من أجل دراسة الهندسة.. ولكن الفتاة تقرر فجأةً وبلا أى تمهيد أن تتخلى عنه لتتزوج الثرى الفظ على الشريف وبلا أى سبب على الاطلاق سوى أنها اكتشفت فجأةً أن الفقر وحش جدا ومش كويس وأن الغنى أطرف بكثير.. ويتحطم الشاب طبعاً ولكنه ينتهى من دراسة الهندسة ويظل يعمل فى نفس المصنع ويحب زميلته المهندسة القاهرية.. وتتقلب الامور على الفتاة الاولى الجشعة فيموت زوجها وتحاول أن تسترحببها القديم فيرفض.. وتنتهى بطئعة سكين تكاد تجهز عليها !
نفس الموضوعات المايودرامية المكررة عن الحب والفقر والفلوس التى هى «مش كل حاجة» ومونولوج شكوكو القديم «اعيش معاك واكلمها بدقه!».. ولكن الباشا هنا أصبح هو الثرى صاحب المصنع وعماد حمدي أصبح هو نور الشريف.. ولكن سميير عبد العظيم يجدد شباب هذا النوع من المواعظ ويكتسب خبرات أكثر فى فن كتابة هذا النوع من السيناريو.. وواضح أنه أصبح يعرف جمهوره ويعرف كيف يخاطبه .. ومع ذلك ففى الفيلم أشياء جيدة.. أن معظم ما نراه أماناً له علاقة بالواقع وبحياتنا الحقيقية.. وثلاث الفيلم الاول الذى يدور فى المضرب والمصنع وشوارع المدينة الصغيرة وشريط السكة الحديد هو جزء رائع حقاً وحقيقى وصادق ويركات متفوق جدا فى اخراجه.. وما زلت مشفقاً على هذا المخرج الكبير الذى أحس أنه

يستطيع أن يقدم أفضل بكثير مما تفرضه عليه أفلامه الأخيرة .
وهناك بعد ذلك أداء جيد أيضا لنور الشريف وعلى الشريف وإنعام سالوسة.. بل
أن سهير رمزي نفسها أصبحت أكثر نضجاً وتمكنا من أفلامها الأولى.. ولكنها
تركزت جسمها للسمنة المفرطة التي لا تناسب أى بطة فيلم في العالم.. ويخيل إلى
أن «تانت عنايات» لا تصلح لأداء دور البنت العاشقة.. وليس ضرورياً أن يترهل
الجسم عندما تتضج الموهبة !

أرض.. يوسف شاهين وحنين إلى البساطة..!

كانت إعادة عرض فيلم «الأرض» في التلفزيون في الأسبوع الماضي فرصة لنتذكر.. ففي تلك الأيام كانت السينما المصرية في قمته.. وكان يوسف شاهين يصل - عبر محاولات عديدة جادة ونشطة لم تتوقف أبداً - يصل إلى طريقه الصحيح الوحيد..

فإذا كان يوسف شاهين هو أكثر مخرجينا معرفة بأدواته السينمائية وإتقاناً لها.. وإذا كان واحداً من أكثر مخرجينا انشغالاً بمجتمعه في مراحل تطوره المختلفة ومحاولة للتعبير عنه في أفلامه.. فقد كانت «أرض» عبد الرحمن الشرقاوي مادة مناسبة تماماً لكي يقول يوسف شاهين شيئاً رائعاً يجعل من هذا الفيلم واحداً من أعظم أفلام السينما المصرية في تاريخها كله.. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق.. ولست أذكر عدد المرات التي شاهدت فيها «الأرض».. ولكنني وجدت نفسي مشدوداً لمشاهدته في التلفزيون وأنا الذي أحفظه عن ظهر قلب وكأنني أشاهده لأول مرة واكتشف عالماً جديداً من الصور والأصوات التي تحملني إلى كوكب آخر.. لقد كان «الأرض» كوكباً آخر بالفعل بالنسبة لما تقدمه السينما المصرية الآن.. أو لعل السينما المصرية الآن هي الكوكب الآخر بالنسبة «للأرض» الذي كان يمكن أن يكون هو «كوكبنا الحقيقي»..

ونكرتني إعادة الرؤية بأشياء عديدة.. فنحن هنا أمام قرية مصرية حقيقية وفلاحين حقيقيين يواجهون مشاكل حقيقية هي مشاكلهم أمس واليوم أيضاً.. وإن تغيرت بعض الصور.. ويوسف شاهين الذي كان متهماً دائماً بأنه «خواجة» هو في هذا الفيلم فلاح مصري حتى النخاع.. يقدم لمسات ولحاحات كبيرة وصغيرة لا تصدر إلا عن فهم كامل على كل المستويات السياسية والاجتماعية والأخلاقية للفلاح المصري.

وفوق قدرة يوسف شاهين التقنية المذهلة في صنع عمل كبير كهذا.. فهناك أولاً هذا الفهم الصحيح لمشكلة الأرض والفلاح..



الأرض - إخراج يوسف شاهين - ١٩٧٠

ولكن ما لابد أن نتذكره أيضاً هو سيناريو حسن فؤاد.. الذي كان محاولته الأولى والأخيرة فى السينما والسبب غير مفهوم.. وتوقف حسن فؤاد عن الكتابة للسينما بعد هذا الفيلم هو خسارة أكيدة للسينما المصرية لا أعرف أسبابها.. وإلى جانب محمد أبو سويلم أو المليجي العظيم فى قمة أعماله السينمائية كلها ويوسف شاهين هو أفضل من يدير المليجي.. فهناك جيش هائل من الممثلين الكبار والصغار.. وهناك اكتشافات يوسف شاهين الجريئة التى لا تتوقف: نجوى إبراهيم وعلى الشريف وصلاح السعدنى.. وهناك احتضانه المتكرر والواثق لموهبة عزت العلايلى..

و«الأرض» تأكيد آخر على أن ما ينقص يوسف شاهين كمخرج عظيم هو سيناريو عظيم.. كما هو دليل على أن ما تحتاجه السينما المصرية من يوسف شاهين ليس هو الأساليب العالمية الحديثة والمركبة التى لن تصل إلى الناس لأنها ليست من عالمهم الحقيقى.. وإنما هو مجرد العودة إلى البساطة..!

انتبهوا أيها السادة .. عنتر دخل بيتنا..!

قد لا تكون هذه هى الطريقة الصحيحة لنقد الأفلام .. ولكن هذا الفيلم يجب أن تروى قصته للناس ..

كان عنتر الزبال يذهب كل صباح إلى هذه الشقة ليأخذ «الزبالة» كالمعتاد ويرى الفتاة سعاد فظنها الشغالة .. فلم يجد مانعا من أن يلبس جلبابه النظيف نوعا ذات يوم ويذهب ليخطبها .. قابله رب البيت الأستاذ فهمى إبراهيم المحامى وابنه الشاب جلال الذى يعد رسالة دكتوراة فى الفلسفة .. عندما عرض عليهما الموضوع طرداه شر طردة .. فسعاد ابنة المحامى وأخت الدكتور القادم وليست الشغالة .. ومن أنت يا زبال يا صعلوك .. لتخطب بنت الملوك؟ ..

وتبدأ عناوين فيلم «انتبهوا أيها السادة» الذى أخرجه محمد عبد العزيز وكتب له القصة والسيناريو والحوار أحمد عبد الوهاب ..

بعد العناوين يحصل الأستاذ الشاب حسين فهمى على الدكتوراة بالفعل فى الفلسفة .. وتسعد خطيبته ناهد شريف جداً بالخبر .. وتستعجله فى أن يتم مراسم الزواج ما دام قد أنتهى من هذا النصر العلمى العظيم .. وتتهكم أمها ملك الجمل على مسألة الشهادات هذه والبحث العلمى الذى لا يودى ولا يجيب .. وبشراسة متناهية تحاصر الشاب بضرورة أن يبحث عن شقة ليتزوج البنت بعد بضع سنوات من الانتظار .. فالشقق كثيرة والحمد لله ولكن عليه فقط أن يدفع الخلو .. يقول الشاب أنه يرفض مبدأ الخلو لأنه مخالف للقانون .. ولكن واقع الأمر أن لا يملك سوى مرتبه .. ويضعه جنيتها هزيلة يأخذها ثمنا للكتب الفلسفية التى يؤلفها .. وهو يتكلم بالمنطق .. ولكن الست أم عابدة خطيبته يكون منطقها أقوى «فالمنطق والفلسفة فى الكتب» ولكنها لا تؤكل عيشا .. والبيوت الآن تفتح وتقام بأشياء أخرى .. ويبدو أن بخت بنتها مايل مع هذا الأفندى الفيلسوف .. ولكن ماذا تفعل والبنت تحبه وتتمسك به ..



إنتهوا أيها السادة - إخراج محمد عبد العزيز - ١٩٨٠

يرضخ الدكتور جلال أستاذ الفلسفة أخيراً وتأخذه عابدة خطيبته لمكتب السمسار الذى يصحبهما معا للفرجة على شقة لقطة فى عمارة جديدة بخلو معقول جداً .. ثلاثة آلاف فقط.. وهو مبلغ لا يحصل لك الآن على عشة فراخ.. على باب العمارة الجديدة الشاهقة جلس صاحبها يدخن الشيشة.. عنتر الزبال شخصياً!!

فى غمار الصدمة المدهشة يرفض الدكتور جلال أن يدفع الخلو .. ويأخذ خطيبته وينصرف مشمئزاً مما يحدث.. فى الطريق الملتهب تحت وطأة الشمس يلحق بهما عنتر الذى أصبح عنتر بيه الآن وخلع الجلباب ولبس البدلة فاقعة الألوان بسيارته الفخمة.. ويصر بكرم أولاد البلد «المعلمين» على أن يصحبهما إلى «الفيلا» الفخمة التى أصبح يقطنها الآن .. وهناك يعرفهما على «الجماعة» حرمه والأولاد.. ويحكى لهما القصة.. لقد مات عمه الزبال الكبير وورث عنه المهنة والعربة والحمار والمنطقة التى يعمل بها ومقلب الزبالة الذى تفرز فيه وتباع من جديد ومزرعة الخنازير التى تأكل أى شئ وتدر زهابا.. وهكذا أصبح عنتر هو عنتر بيه.. يملك عمارتين وخمسة لوارى وعربة وفيللا اشتراها بعشرة بواكى واستكين .. وأسفل العمارة الجديدة بنى مسجداً صغيراً «منه ثواب.. ومنه نتعفى من العوايد»

وبيضا يؤكد عنتر «أن شغلانة الزبالة دى كلها دهب...» يكون الدكتور جلال أستاذ الفلسفة مشغولاً بمسائل من نوع «إطلاق القوى اللاشعورية الأبداعية فى العقل الباطن».. ويكون هذا هو كل الفرق.. ولكنه فرق كاف بالطبع لأن يشحت ولا يجد أى خلو لأى شقة ولا يتزوج طول حياته أن شاء الله ..

وطبيعى إلا يملك هذا النوع من المثقفين ما يواجه به فلسفة «الأسكت والبأكو» سوى الرفض المشتمن والتخليق فى سماء الأوهام.. ولكن فتاة من نوع خطيبته وأما مثل أمها كفيلازن بأجباره على المستحيل.. إن عنتر يبه يوافق على إعطائه الشقة وتوقيع العقد بعد دفع نصف الخلو فقط وتأجيل الباقي .. ويدور الدكتور فؤاد ليسحب كل قرش له فى توفير البريد وعند الناشر حتى يجمع المبلغ ويدفعه لعنتر بالفعل ويوقع العقد.. وبهذه المناسبة السعيدة يدعو عنتر بيه العائلة كلها إلى «سهرة فى أحد ملاهى شارع الهرم.. وهناك ترقص هياتم ويغنى كتكوت الأمير «حاورينى باطيطه».. ويشرب عنتر ويشرب ويصعد على المسرح ويرقص مع هياتم وإذا به فى لحظة تجلى رائحة يخرج من جيبه كل المبلغ الذى أخذه منذ قليل من الدكتور ليلقيه «كنقوط» على جسد الراقصة!

وفى مشهد رائع يتذكر الدكتور بسرعة كيف جمع هذا المبلغ من هنا وهناك وبطلوع الروح.. كيف تبدد فى لحظة على جسد راقصة ..

من حق الدكتور المعقد بالطبع أن يحزن كما يريد.. وأن يتحسر على مصير العقل والثقافة وسيادة منطق الزبالة.. ولكن عنتر الزبال شخصيا لا يشغل باله بأشياء بايخة كهذه.. أنه يستلطف عايده خطيبة الدكتور.. نفسها ولا مانع أبداً من أن تصبح زوجته الثانية.. وهو يتسلل إلى بيتها حاملا الهدايا من كل نوع.. والأم الجشعة ترحب به جدا بعد أن وجدت أمامها فجأة نموذجا آخر لرجل لا تعجزه مشكلة البحث عن شقة يتزوج فيها ابنتها بل أنه يملك العمارة كلها.. زبال صحيح أى نعم وجلف ولبس بدل فاسدة النوق.. ولكن خدنا أنه ياحسرة من الدكتوراه ..

فى إحدى زيارات عنتر الزبال للبيت يرى سعاد التى حلم يوما بزواجها ولكنهم طرده.. لقد تزوجت من «الرجل المناسب» وهى حامل الآن ولكنها تعيش مع أمها لأن زوجها «المناسب» لم يجد شقة.. وتلاحظ سعاد استجابة عايده خطيبة أخيها الدكتور وأمها لهدايا عنتر.. فتحذر أخيها من احتمال استيلاء عنتر على فتاته. «زمان كانت نكتة.. لكن لو أنا مكان عايده.. لازم أفكر!!».

فإلى هذا الحد بلغ هول الخطر!

ويمكن الزبال من غزو البيت كله.. يقنع المحامى الكبير والد دكتور الفلسفة والذى أصبح على المعاش الآن بأن يتولى إحدى قضاياها «المعصلة» حول قطعة أرض أخذها بوضع اليد.. ومقابل المبلغ الكبير يقبل الأب .. إن الزبال يقتحم.. الزبال ينتقم.. والفلسوف تغزو قلعة بعد أخرى.. وبعد خناقة صاخبة مع الزبال يفسخ الدكتور عقد الشقة ويسترد فلسفه فيصحب الزبال الخطيبة وأمها إلى شقة مفروشة وجاهزة من كله ويعرضها بلا مقابل.. يشتد الحصار حول الدكتور ويكتشف أن الجميع يتساقطون من حوله فيصرخ مروعاً: «عنتر دخل بيتنا».. ولكن بعد فوات الوقت.. لقد وجدت عايدة خطيبته أخيراً شقة بلا خلو.. وبلا أى مساعدة من خطيبها الدكتور الثثار.. فاضطرت أن تأخذها بمفردها .. ليس بمفردها بالضبط.. ولكنها فقط تزوجت عنتر بيه !!

فى آخر محاضراته لتلاميذه فى الجامعة .. يحاول الدكتور جلال أن يحذرهم مما يحدث للحضارة.. ويستشهد لقباؤه الشديدين بأقوال الفيلسوف مش عارف مين.. أنه لم يتعلم بعد أن يستشهد بالفيلسوف عنتر.. وعند تمثال نهضة مصر يهيم على وجهه وهو يهذى: «أنا وأخذ الدكتوراه فى الحقيقة.. دى كارثة.. ده تخريب.. وبعد كل ما درسناه عن الحقيقة.. فالحقيقة: عنتر !!»

إن فيلم «انتهوا أيها السادة» هو فيلم عن الحقيقة فعلاً.. وكل ما فيه حقيقة. وهو فيلم جارج إلى حد كاد يدفعنى أحياناً إلى البكاء. ثم هو فيلم يذكرنا بأشياء كثيرة طيبة ونظيفة هى أروع ما فى جوهر المصريين عندما يحسون بالألم وعندما يرفضون «منطق الزبالة»..

وربما من سنوات عديدة لم نشاهد فيلماً مصرياً يهزنا ويدهشنا ويؤلنا ويظهرنا ويجرحنا فى وقت واحد كما يفعل هذا الفيلم.. وهو أفضل أفلام كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب على الإطلاق .. وهو يمزج فيه ببراعة بين الكوميديا والمساة ومن خلال واقع حى ومعاش وبلا افتعال.. واضح أنه لجأ فقط إلى الرمز .. فالزبال هنا هو مجرد رمز لمنه أخرى ولصادر إثراء سريع غير نظيفة..

والدكتور هو مجرد رمز لما نعلم به جميعاً لأنه أفضل ما فى المصريين الحقيقيين الذين لم يعملوا أبداً فى «الزبالة» ولن يعملوا.. ولكن هناك بعض المبالغة فى رسم شخصية الدكتور .. فهو ثائر ومتذمر ومشمئز أكثر مما يجب وإلى حد الرومانتيكية

السانجة أحياناً.. فكيف يرفض مبدأ الخلو وينتظر فى نفس الوقت أن يجد شقة.. وكراهيته الشديدة للزبال ليست مجردة تماماً فالذنب بالتأكيد ليس ذنب الزبال.. ومحمد عبد العزيز من ناحية يستعيد مستواه القديم كواحد من أفضل مخرجينا الشبان.. واضح أن مشكلته كانت مشكلة نص يقتنع به ويقول شيئاً جاداً.. فبعد بضعة أفلام كان واضحاً أنه لا يعتنى بعمله فيها كما يجب.. تحس أنه عاد لبذل المجهود والعناء من جديد.. خصوصاً وهو يمزج الرواية بالجزء التسجيلي الذى صوره فى «مقلب زبالة» حقيقى وهو من أفضل أجزاء الفيلم.. وإن كان أفلت منه مشهد ثورة حسين فهمى فى الكازينو مع ناهد شريف وهو يلقي النقود فى الهواء ثائراً.. فهو مشهد غير منطقي فى هذا المكان بالذات .. ولكن حتى استخدامه لرقصة هيام ومونولوج كتكت الأير كان مبرراً وموظفاً فى مكانه الصحيح كتأكيد على القبح والابتذال ..

أما محمود ياسين فأنى أحسده على جرأته فى تقمص شخصية الزبال بهذه البراعة وبهذا الاقتناع وبالقدرة على التنوع والتلون من شخصية إلى أخرى ومن أسلوب أداء إلى آخر فى مجموعة أفلامه الأخيرة.. وهو فى هذا الفيلم يضيف دليلاً آخر على أنه ممثل لم يصل عفواً إلى ما وصل إليه بل ويستحقه تماماً .. أما حسين فهمى .. فأعترف بأنه كان مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهو هنا يقدم أفضل أدواره على الإطلاق ومنذ أن بدأ التمثيل .. وهو يحمل عبء الصراع الرئيسى والمعاناة المريرة على كتفيه وينجح إلى حد مدهش.. ربما لأنه ولأول مرة يضع يده على شخصية حقيقة لها كيان وانفعالات وملامح واضحة ليست هى ملامحه السابقة بالتأكيد.. براغو أذن للجميع .. ولكن هل تستمرون ..

«الرغبة» الصورة الجميلة.. لا تكفى لصنع الأفلام!

فى الأسابيع السابقة لعرض فيلم «الرغبة».. لاحظت أن «إشارته» التى تعرض إعلاناً عن قرب عرضه.. تختلف عن «الإشارات» المكررة لأفلامنا.. كانت فيها محاولة للتجديد.. وعلمت بعد ذلك أن محمد خان هو الذى أخرجها.. كان هناك دليل آخر إذن على أن محمد خان الذى يعرض فيلمه الأول «ضربة شمس» فى دار سينما مقابلة.. ينوى أن يصعب «مخرجاً جديداً» بالفعل.. وفى فيلمه الثانى «الرغبة» كان هذا قد تأكد.. بحيث يصعب هذا السؤال ضرورياً: وماذا بعد؟!

ولقد سألت هذا السؤال بعد «ضربة شمس».. ثم جاء «الرغبة» كما كتبوا فى بدايته «رؤية مستوحاة عن رواية «جاتسبى العظيم».. وهى رواية الكاتب الأمريكى سكوت فيتز جيرالد التى أصبحت فيلماً شهيراً شاهدناه فى القاهرة منذ بضع سنوات ومثله روبرت ريد فورد وميافارو..

وعندما علمت أن محمد خان يعد «جاتسبى» مع كاتب السيناريو بشير الديك لتصبح فيلماً مصرياً.. أصابنى الفزع.. فالرواية أمريكية تماماً من ناحية.. بمعنى أنه لا يمكن تخيلها إلا فى علاقات أمريكية وفى ظروف محددة جداً أيضاً بالضبط التى قدمها لنا الفيلم الأمريكى.. ومن ناحية أخرى فهى تتطلب بذخاً فى الإنتاج لا تقدر عليه إلا السينما الأمريكية وإلا أصبحت «المعلم جاتسبى» أو فى أحسن الحالات «جاتسبى بيه أبو ذراع» كما يمكن أن تشترط ظروف الإنتاج المختلف..

ولكن أشهد أن محمد خان استطاع أن يقلت من مسألة الإنتاج هذه بذكاء وأن يوحى لنا بالبذخ ببضع لمسات شكلية لا تتكلف الكثير.

ولكن يظل التساؤل المربع هو: لماذا يختار مخرج جديد لفيلمه الثانى الذى يقدمه

للسينما المصرية.. جاتسبى العظيم أو جاتسبى الهزيل؟.. وما لنا نحن وعالم فيتز جيرالد شديد التعقيد وشديد الأمريكية فى نفس الوقت؟
قد يكون الجواب أن الموضوع صعب.. وأن محاولة نقله إلى الحياة المصرية أصعب بالطبع.. ولعل هذا كان يمثل تحدياً طموحاً أمام محمد خان.. وأنا أعرف أنه شاب طموح بالفعل ويحب أن يركب الصعب.. وكل مخرج جديد فى العالم يحب فى بداية عمله السينمائى أن يؤكد براعته التقنية.. وقد شهدنا جميعاً أن محمد خان أكد هذا بالفعل فى فيلمه الأول.. ثم عاد فأكده بخطوات أبعد فى «الرغبة».. بل أنه استطاع أن يتوصل أيضاً إلى الصيغ التجارية الناجحة وبون أن يهبط إلى أى ابتذال.. ولعل هذا ما جعل ظروفه فى بداية عمله السينمائى أفضل من ظروف كثيرين من المخرجين الجدد.. لقد فرض نفسه أسرع من أى مخرج شاب آخر.. وانتزع فرصته أسهل.. وعليه الآن أن يقف على هذه الفرصة ليفكر قليلاً وليختار.. كيف يستمر؟ وهل يظل الذين رحبوا به كمخرج جديد مع بعض التحفظات.. على نفس الترحيب والحماس للمخرج الجديد؟

لقد نجح محمد خان فى الامتحان الصعب.. امتحان الخطوة الأولى.. وعليه بهذه القدرة الحرفية أن يقول شيئاً مختلفاً.. شيئاً حقيقياً له علاقة بالحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين.

لقد كان «البرود الجليدى» يشيع فى فيلم «الرغبة» نتيجة إحساس المتفرج بأن هناك شيئاً غريباً فى هذا الفيلم يجعل شخصياته كأنها منزوعة من صفحات الكتب.. وأن حركاتها مرسومة بالمسطرة وعلى أسس هندسية محسوبة أكثر مما يجب ولكن تنقصها الحرارة والطبيعية..

والسيناريو مسئول بالطبع عن الجزء الأكبر من هذا الإحساس.. لقد كنت معجباً ببشير الديك كمؤلف قصة وكاتب حوار فى أفلام عديدة سابقة.. وهذا أول فيلم أراه له وقد انفرد بكتابة السيناريو بالكامل.. ومع ذلك فهو ليس فى أحسن حالاته.. لأن الموضوع نفسه غريب عليه والأجواء التى تتور فيها الأحداث فيها شئ مفتعل..

ونحن لا نستطيع أن ننزع من أذهانتنا «جاتسبى العظيم» طوال مشاهدتنا «للرغبة».. ولكننا حتى لو نسينا الفيلم الأمريكى وناقشنا الفيلم المصرى مستقلاً بذاته فسنكتشف أن الخلل الرئيسى هو فى بناء الشخصية الأساسية.. نور الشريف الشاب الثرى ثراء خرافياً لا نعرف سببه سوى أنه بعد إصابته فى حرب ٦٧ وبعد

أن فقد فئاته مديحة كامل التي تزوجت ثريا آخر صغيراً هو حسين الشربيني.. قرر فجأة أن يتحول إلى وحش يمر الجميع وينتقم من الجميع حتى من الفتاة التي مازال يحبها وحتى من نفسه بالانتحار غير المبرر وغير المفهومة أسبابه في النهاية.. إن آلاف الشباب أصيبوا في حرب ٦٧ وفي غيرها وفقدوا أشياء هامة جداً في حياتهم ولم يعودوا بهذه الرغبة المدمرة في الانتقام. وآلاف الشبان فقدوا فتياتهم وفشلوا في حبهم ولم يكن هذا كافياً لكي ينقلبوا إلى وحوش.. فضلاً عن أن الطريقة التي استولى بها نور الشريف على شركة صبرى عبد العزيز وتحوله إلى هذا المليونير الخرافي.. تبدو طريقة مضحكة جداً.. فالشروات الجديدة لا يتم تكوينها بمجرد مكالمات تليفونية وصفقات ترتبها سكرتيرة حسناء في مكتب فخم.. وبهذه الساذجة التي رأيناها.. والسبب أن المخرج وكاتب السيناريو أرادا أن ينقلا فيلماً أمريكياً.. فاقتحما عالماً لا يعرفانه ولا يملكان إلا مفاتيحه السطحية أو الشكوية..

ومن هنا فنحن لا نعرف شيئاً عن حقيقة نوافع الشخصية الرئيسية نور الشريف ونحتار في تقييمه: هل هو شرير أم مظلوم؟ هل نكرهه أم نحبه؟ ولكن ليس لأنها شخصية مرسومة درامياً ببراعة.. وإنما لأنها على العكس شخصية «مصنوعة» ومفروضة علينا من حيث لا نعلم.. وقد انعكس هذا على أداء نور الشريف الذي لم يكن في أحسن حالاته رغم الجهد التمثيلي الكبير الذي بذله.. كما انعكس على مديحة كامل التي كانت شخصية ثانوية باهتة في بناء الفيلم.. بحيث أصبحت شخصية السكرتيرة أقوى منها وأكثر تأثيراً وأدتها إيمان ببراعة حقيقية.. والواقع أن هذه الممثلة تتقدم باستمرار.. ولكن يظل «الحوث» الذي أكل الفيلم كله هو حسين الشربيني.. هذا الممثل القدير المظلوم الذي يؤكد فيلماً بعد آخر أن إمكانياته أكبر بكثير مما تحصره فيه السينما المصرية بمقاييسها الجامدة للنجم ولنصف النجم!

وإذا كان مونتاج نادية شكرى يلعب دوراً أساسياً في هذا الفيلم يؤكد أن هذه الفنانة أيضاً تقف في الظل بلا سبب.. وربما لأنها تنتظر فقط العمل الجيد الذي لا يجيء دائماً.. فإن موسيقى الفنان الموهوب كمال بكير لم يتم توظيفها جيداً لسبب لا أدريه بالضبط وإن كان يشترك في مسئوليته المخرج ومؤلف الموسيقى معاً..

ولكن هناك مصور عظيم في هذا الفيلم هو سعيد شيمي الذي يلعب بالإضاءة وفي المشاهد الداخلية وفي الليل بالذات دوراً درامياً وفنياً مدهشاً بعد أن أكد في «ضربة شمس» نفس الدور في المشاهد الخارجية التي يدور أغلبها بالنهار.. نحن

هنا إذن أمام فنان وليس «صناعي» أو عامل كهرباء «يفرش النور» مثل بعض «الاسطوانات» وهذه إحدى ميزات العمل بين مخرج ومصور متفاهمين.. والسينما المصرية إذن تكشف عن مواهبها الشبابية كل يوم.. والخطوة الثالثة لحمد خان وسعيد شيمي ستكون أفضل بالتأكيد.. حين يجدان شيئاً أفضل يقولانه بأدواتهما التي تاكدنا تماماً أنها جيدة.. ومازلنا نسألها وماذا بعد؟!

«غرام فى الكرنك»

ذكرنى فيلم «غرام فى الكرنك» الذى أُنِيع فى التلفزيون فى الأسبوع الماضى بفيلم «هير» لميلوش فورمان الذى عرضه نادى السينما منذ شهر.. والقياس مع الفارق الكبير طبعاً..

فهنا وهناك محاولة للتعبير عن قضية ما بالرقص والغناء.. وأن ينجح «غرام فى الكرنك» فى تذكيرنا بتحفة مثل «هير» يعنى أن به أشياء جيدة بالقطع.. وبلا أى محاولة للربط بين المستوى الفنى للفيلمين.

لقد جلست أشاهد مرة أخرى بعض المشاهد الراقصة التى عبر بها المخرج على رضا عن مواقف درامية فأدهشنى أنه قدم مستوى جيداً ومبتكراً بالنسبة لقدرات السينما المصرية بالطبع.. وللطابع الذى تعودت أفلامنا أن تقدم به هذا النوع من الاستعراضات تقديماً ركيكاً مكرراً..

ولكن على رضا القادم من عالم الرقص العظيم أساساً إلى عالم السينما.. استطاع أن يوظف الحركة والحن والتشكيل استخداماً لا بأس به أبداً.. وفى مشهد حلم الرقص فى قصر فرعون مثلاً.. ثم فى مشهد بناء الشباب والفتيات للمسرح وسط المعبد باستخدام ألواح الخشب فى تشكيلات وإيقاعات سريعة وجميلة.. نحس أننا أمام مخرج استعراضى موهوب..

وصحيح أن محمود رضا بطل الفيلم كان مثلاً جامداً بالفعل وأن الفيلم لم يستعن ببطل نجم بالمعنى التقليدى.. ولكن فريدة فهمى لم تكن رديئة أبداً.. إن لم تكن جيدة رقصاً وتمثيلاً.. بل أنها بعد سنوات وفى دورها الصعب جداً فى فيلم على رضا أيضاً «أسياد وعبيد» كانت ممثلة ممتازة حقاً..

فما الذى حدث؟.. لماذا توقفت تجربة فرقة رضا فى السينما عند حدود هذا الفيلم
وفيلم «أجازة نص السنة» و«حرامى الورقة» ثم «البنات لازم تتجوز» الذى أجهز
تماماً على هذه السلسلة التى كنا نظن أنها مطلوبة ومضمونة النجاح؟..
هل فشل تجربة فرقة رضا فى هذا النوع من الأفلام الاستعراضية مرتبط بفشلها
فى الاستمرار حتى كأعظم تجاربنا الفنية الراقية فى مجال الرقص؟ هل هى مشكلة
«الإدارة» عندما تتسلط على الفن.. أو الفن عندما يصبح حكومة أم أن الجمهور
المصرى ليس مستعداً للإقبال على الأفلام الراقصة بينما يفضل الرقص الشرقى
على حدة.. وأحمد عدوية على حدة؟..
هل المسؤولية تقع على تفكك فناني فرقة رضا أنفسهم أم على مناخ فنى عام كان
يتدهور باستمرار.. وكيف يمكن أن تجهض أجمل تجاربنا الفنية قبل الأوان..
وتستمر فقط أردأ التجارب؟ هل عند أحكم تفسير لهذه الألغاز؟

«حبیبی دائماً».. حسین کمال.. يعود إلى عالم یحبہ!

خرجت من فیلم «حبیبی دائماً» لأتذكر أنني لم أقرأ فی «عناوینہ» أن القصة من تألیف فلان.. فالسیناریو کتبه د. رفیق الصبان.. والحوار کتبه کوثر هیکل.. ولكن أحداً لم یکتب القصة.. مع أنهم فی معظم أفلامنا ینقلون «نقل المسطرة» أفلاماً أمريکیة ویقولون بجرأة رائعة أن القصة من تألیف فلان..! وکان هذا أول ما أعجبنى فی هذا الفیلم.. فهو اعتراف - لا أدري إن کان مقصوداً أم لا - بأنه لیست هناك قصة.. وإنما هناك «علاقة» عادیة جداً ویومیة بین شاب وفتاة تحول بینهما الظروف الصعبة کالعادة.. ثم یجمعهما المرض لکی یفرقهما الموت فی النهایة..

ونحن فی هذا الفیلم الجید نتذكر فیلم «قصة حب» الامریکی الشهیر الذی أصبح ظاهرة فی السینما العالمیة کلها.. ولكننا نتذكر أيضاً أن «قصة حب» نفسه لم یکن یقدم «قصة» بالمعنى الحقیقی.. وإنما هو نسیج جید من المشاعر الإنسانیة التی تهز الناس جمیعاً فی أى مکان وزمان.. ویلعب بذكاء علی «تیمة» الحب بین فقیر وغنیة أو العکس.. مضافاً إلیها موت العشاق فی ریعان الشباب وبلا منطق.. وهی أحزان تعصر القلب وتضمن النجاح لو کتبت جیداً ولو أداها ممثلون جیدون وتوفر لها مخرج جید.. وأعتقد أن هذه كانت أسباب نجاح «قصة حب» وهی نفسها أسباب نجاح «حبیبی دائماً»..

وفیلم حسین کمال هو دلیل آخر علی أن الحرفة الجیدة عندما تتعامل مع مشاعر إنسانیة صادقة یمکن أن تصنع فیلماً جیداً.. فما یمکن أن یسمى القصة أو الدراما فی «حبیبی دائماً» هی مجرد فكرة قدیمة مستهلكة لا تتعدى سطرین: نور الشریف الطیبب الناشئ الفقیر یحب بوسی الفتاة الثریة المرحه.. التی یفضل أبوها الارستقراطی «الحکیم» أن یزوجها من رجل أعمال شاب ثری یحملها معه إلی



حبيبى دالما - إخراج حسين كمال - ١٩٨٠

باريس حيث يفاجئها بعالم غريب مهزوز أو ضائع يصدم قيمها الشرقية المحافظة.. فينتهي الأمر بالطلاق والعودة إلى مصر.. ولكن مع مفاجأة المرض الخطير الذى يحى قصة الحب القديمة بقدر ما يميتها.. فالطبيب الشاب يتزوج حبيبته العائدة وهو يعلم أن أيامها معدودة.. وينتهي الحب حيث بدأ: على رمال شاطئ مهجور ويحر صاحب الأيام المعدودة.. لأنه باقى ونحن زائلون!

ويقال إن هذه هى قصة الحب الوحيدة الحقيقية فى حياة عبد الحليم حافظ والتي تركت جرحاً عميقاً فى حياته.. كما يقال إن المرحوم يوسف السباعى أعاد صياغتها فى صفحتين لتكون مادة فيلم.. ولكن لجيم الفيلم الأساسى ليس هو تلك القصة أو تلك.. وإنما هو السيناريو الذكى الذى صاغه رفيق الصبان ببراعة ومن مجموعة من التفاصيل والمشاعر الصغيرة التى استطاعت أن تصنع فى النهاية بناء حياً له قوام وقبارة على صنع رواية من لا شئ تنجح فى إقناعنا بالمشاهدة.. ومن هنا فالسيناريو من أفضل ما كتبه رفيق الصبان حتى الآن من الناحية التكنيكية.. ويغض النظر عن قيمة الأشياء التى تقال وهل تستحق أن تقال أم لا.. فأنا شخصياً

لست مشغولاً جداً بهذا النوع من القصص عن الحب بين الأغنياء والفقراء ولست فى حاجة إلى فيلم يذكرنى بأن الموت هو نهاية كل شىء لأنى أدرك هذه الحقيقة جيداً وأعيشها كل لحظة مع فقد إنسان أحبه.. ومع ذلك فإنى أرحب بأى فيلم مصرى يتناول مشاعر إنسانية ويتناولها بصدق.. ثم يتناولها أولاً وقبل كل شىء «بفن».. أى بمستوى معقول من السينما ولو على المستوى التكنيكى البحت.. وهذا ما توفر بالتأكيد فى «حبى دائماً».

لقد استطاع السيناريو الذكى أن يغذى الخيط الدرامى الواهى بخيوط فرعية جيدة جعلت لكل ما يدور أمامنا معنى ووظيفة.. لقد قدم لنا الظروف الاجتماعية التى تمثل خلفية قصة الحب والموت البسيطة تقديماً مقنعاً مدروساً بالفعل.. فهنا طبيب شاب فقير يواجه فتاة أرستقراطية من أصل تركى.. بحيث يصبح منطقياً فى ظروف الجشع المادى التى تسود الجميع الآن.. أن يفضل أبوها بيعها لعريس ثرى يوفر لها مسألة الفساتين والسيارات وباريس.. وعلى حساب أية مشاعر أو عواطف ليست لها قيمة فى هذا الزمان الأغبر..

واستطاع السيناريو وبذكاء أيضاً أن يقدم نقطة تحول معقولة.. حين جعل الطبيب الشاب يرفض اقتحام مغامرة الزواج من حبيبته رغم كل شىء ويعيدها إلى بيتها وطبقتها.. بحيث يصبح منطقياً أن تقبل بوسى الزواج وأن تحقد حتى على حبيبها الجبان.. ثم قدم علاقته بزميلته التى تحبه فى صمت سوسن بدر لكى تصبح علاقة موازية تثرى العلاقة الرئيسية وتسندها درامياً بين وقت وآخر.. ثم هناك بعد ذلك مجتمع باريس الضائع الذى يقدم مقابلاً مخيفاً لمجتمع تقليدى راكد ومغلق وإدارة كاملة للمجتمعين معاً.. ثم لعب على مسألة المرض والرجاء فى «لندن كلينك» لعباً جيداً يمهّد للنهاية التى رغم توقعنا جميعاً لها إلا أننا لم نمل من انتظارها.

ولكن هذا السيناريو الجيد الصنع ما كان ليحقق شيئاً - وفى هذا النوع من القصص الرومانتيكية بالذات - دون الحوار الرائع الذى كتبتة كوثر هيكل.. والذى يمثل عاملاً عضوياً هاماً فى بناء الفيلم كله وركناً قوياً من أركان قوته ونجاحه.. إن الحوار فى هذا الفيلم لا يمثل هذا «الرغى» الإضافى الذى يمكن حذفه دون أن ينقص الفيلم شيئاً.. أو الحوار الذى يكتفى «بتقديم المعلومات».. وإنما هوركيّة أساسية فى بناء خال من الأحداث بطبيعته بحيث يصبح مهما ما يقوله أبطال يدورون حول بعضهم معظم الوقت دون أن يقع شىء صارخ بحيث تجى قيمة

«الكلمة.. والكلمة هنا بسيطة ومركزة ولكنها تحمل أكبر قدر من التعبير عن مشاعر هي داخلية وعميقة وليست زاعقة بطبيعتها..

وتتفوق كوثر هيكل إلى أقصى حد في صياغتها للجمل القصيرة المعبرة فيما بين الوظيفة الواقعية للحوار والوظيفة الجمالية ومن خلال نماذج كهذه: «أنا بحلم بالحب.. وأنت بتعلم بالمستحيل»..

- إيه اللي أجمل من الحلم؟

- اننا نحققه..

- اللي عرفوا الحب مش حنخاف منهم.. واللى ما عرفهوش يتعلموه منا..

ومثل عبارة ماجدة الخطيب المرأة المتحررة في باريس التي تواجه بوسى المرأة التي ذهبت إلى مجتمع صاحب بتراث مختلف مندهش ومصدوم:

- زى ماسبتى هدمك القديمة وانت جاية باريس.. كان لازم تسيبى أفكارك القديمة!

مثل هذه العبارات تجعلنا أمام حوار «مختلف» عما نسمعه في السينما المصرية.. وتجعل من الحوار قيمة خاصة وهامة من قيم الفيلم وليس هذا الشيء الهامى المزعج الذى تعودنا دائماً حتى كنفاد أن نتجاهله.. ولكن لنتذكر أيضاً أن كوثر هيكل هذه لا تعمل إلا مع حسين كمال.. ربما بسبب كسلها الشخصى وزدها في العمل أو في الفلوس وربما لأنها تحترم نفسها.. ولكن إذا كان حسين كمال نفسه لا يخرج فيلماً إلا كل خمس سنوات.. فهذا معناه أن نحبس طاقاتنا الموهوبه نفسها في إطار معزول ضيق بينما نشكو نحن من انتشار «الباعة السريعة»!

ويقودنا هذا بالضرورة إلى حسين كمال.. فهو يعود هنا إلى عالم يحبه ويعرفه جيداً.. عالم العواطف الرقيقة البسيطة واللحظات الإنسانية الصادقة.. ولذلك فهو يعود إلى أحسن مستوياته كمخرج يجيد صنعته على المستوى الحرفى.. ورغم أنه يتعامل هذه المرة مع موضوع خافت وهادئ ويعتمد على قدر كبير من الحب والحنن.. فإنه يستطيع أن يقدم عملاً حياً متدفقاً مليئاً بالحرارة.. وبحساسية ورقة بالغين في تعامله مع الصورة بكل جمالياتها أو مع البشر في لحظاتهم الإنسانية الصغيرة ولكن الصادقة.. وهو يستعين بمحسن نصر المصور الذى أراه في أحسن حالاته.. وبموسيقى جمال سلامة التى تركز على «تيمة» واحدة رقيقة وحرزينة بحيث يسترد مستواه الذى يبده أحياناً فى أفلام كثيرة لا تستحق.. ثم بمونتاج رشيدة

عبد السلام الذى يحقق للفيلم إيقاعه وجوه العام المطلوب تماماً والمناسب تماماً.. وإذا كان من العبث الحديث عن نور الشريف كممثل موهوب يملك طاقة ضخمة.. فلابد من الحديث عنه هنا كمنتج يحاول فى «مغامراته» الإنتاجية القليلة أن يقدم شيئاً متميزاً وأن يوفر له كل فرص النجاح.. وزوجته بوسى تثبت هنا أنها لا تمثل لأنها زوجة المنتج وإنما لأنها ممثلة جيدة بالفعل تتقدم باستمرار.. وتنجح فى هذا الفيلم بالذات فى تخطى مرحلة «الفتاة الجميلة» لتلتقط اللحظات الصعبة وتعبر عنها جيداً.. وهناك مشهدان كافيان لتأكيد أنها ممثلة جيدة: نظرتها الغاضبة المحبطة لنور الشريف وهو يعيدها إلى أهلها.. وخروجها من «لندن كليك» بعد أن اكتشف حقيقة مرضها.. فهناك نظرة واحدة من ممثل تكفى لإثبات هل هو ممثل أم ترزى!

أما روح الفيلم المرححة التى منحته دفئاً وحباً فهى نعيمة وصفى الجدة التركية الظرفية.. وهو نور ثانوى يؤكد أن ممثلة عظيمة مثل نعيمة وصفى يمكن أن تمنح حياة كاملة لفيلم كامل!

«عذاب الحب».. ذكريات.. وليس نقداً!

يعود فيلم «عذاب الحب» مجرد كونه فيلماً لمخرجه.. عندما يكون مخرجه هذا هو على عبد الخالق بالتحديد.. لأنه يصبح حينئذ فيلماً لمخرج شاب ارتبط اسمه بحركة «السينما الجديدة» التي اشتهرت عام ١٩٦٨ وأثارت ضجة كبيرة إلى حد ما فى سوق السينما المصرية الراكدة حينذاك بمجموعة السينمائيين الشبان من أعضائها من خريجي المعهد أو من سواهم.. وبمجموعة الأحلام والأفكار الكبيرة التى كانوا يحملونها حينذاك والتي كانوا يحملون النوايا الطيبة على الأقل لتحقيقها وليغيروا بها المسار التقليدى للسينما المصرية فى تلك الفترة القريبة.. أو ليحفروا - على الأقل - نهيراً صغيراً متواضعاً ولكن متميزاً.. إلى جانب نهريها التجارى الواسع الراسخ..

ولست أتحدث من خارج «جماعة السينما الجديدة» وإنما من داخلها.. فإيا كان الإنتماء العضوى أو الشكلى لهذه الجماعة.. فقد كنت دائماً عضواً فيها بحكم الإنتماء الفعلى ومازلت.. وليس بمعنى العضوية بالضرورة فهى لا تعنى شيئاً فى ذاتها.. وإنما بحكم وحدة الأفكار والأحلام.. وهى أفكار وأحلام لا يجرؤ أحد منا - الذين مضوا والذين بقوا على السواء - على أن يقول إنه تخلى عنها..

ولكن السينما بالذات ليست بالأفكار ولا بالأحلام.. ولا يصح عليها المثل الشائع عن أن «الأعمال بالنيات».. ولذلك فقد انتهت جماعة «السينما الجديدة» فعليناً.. أياً كان حجم بقائها الشكلى.. وكلنا مسئولون بالتأكيد عما حدث.. ولكننا لسنا فى معرض الحديث عن قصة «السينما الجديدة» أو تحليل ظروف ظهورها واختفائها.. لأنها مرتبطة بالتأكيد بظروف وتفسيرات عامة وشاملة فى المجتمع المصرى كله منذ ٦٨ وإلى الآن..

ولكننا نتذكر «السينما الجديدة» مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق.. وهذا قدره لأنه كان أول مخرج قدمته الجماعة عام ٧١ فيما أتذكر وفى أول فيلم من إخراجة



عذاب الحب - إخراج على عبد الخالق - ١٩٨٠

«أغنية على المرء» وهو أول فيلم من إنتاجها أيضاً.

وكان «أغنية على المرء» فيلماً هاماً في تاريخ السينما المصرية الحديثة.. ليس لأنه تحفة.. ولكن لأنه كان فيلماً مرتبطاً بحركة.. وحركة هامة أيضاً في حينها.. كان من شأنها أن تشق هذا النهير الصغير المتميز لو لم تكن قد أجهضت ويسرعة.. وأعتقد أن أيام العمل في هذا الفيلم ثم ظروف عرضه كانت أياماً مجيدة.. بالنسبة لمجموعتنا من الشباب المتحمس على الأقل.. فقد استطاع أن يطلق فينا طاقة حماسية هائلة.. حاولنا من خلالها أن نفعل شيئاً مشابهاً لما فعلته حركات سينمائية شابة أو «جديدة» في بعض البلاد الأخرى وكنا نقرأ عنها وتبهرنا.. وجاءت الفرصة لصنع نفس الشيء على مستوى السينما المصرية مع تجربة «أغنية على المرء» و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث الذي بدأ التحضير له في نفس الوقت وإن تأخر إنهاؤه بحيث أصبح فيلم على عبد الخالق هو أول فيلم تنتجه جماعة السينما الجديدة ضمن محاولة للعثور على علاقات إنتاجية جديدة مختلفة عن اقتصاديات السينما المصرية التقليدية.. ومن هنا كانت «الجماعة» - أي «نحن» هي المنتجة بشكل ما.. وأذكر إننا وزعنا بحيث نتابع معاً عمليات إنتاجية وإدارية لا علاقة لنا بها

ولا نملك فيها أى خبرة حيث كان البعض يتابعون العروض والإيرادات فى سينما ديانا.. والبعض يحاولون «التسويق» من خلال بيع حفلات عرض للمؤسسات والتجمعات العامة.. بل وأنكر أن مجموعة منا وقفت توزع إعلانات الفيلم بنفسها على جمهور المعرض الصناعى فى أرض الجزيرة..

وهذه التفاصيل الصغيرة تلخص روحاً عامة سادت مجموعة من السينمائيين المصريين الشباب وهم يحاولون دعم فيلم لا يمثل نفسه أو مخرجه بقدر ما يمثل تجربة أو حركة جديدة كان مضمونها من الحماس أكبر من مضمونها من الفكر أو من الفن.. ولكننا تابعناها بأكبر قدر من الأدب والنشاط ومن خلال حركة نقدية كانت قوية أيضاً حينذاك بحيث «أزعجت» بالفعل بعض الأسماء «الكبيرة» فى السينما التقليدية!

وليس مهما أن هذا كله انتهى إلى لا شىء.. فقد كان لابد أن يحدث.. وكنا جميعاً مؤمنين بما نفعل.. ولسنا مسئولين بالتأكيد وحدنا عما انتهى إليه الأمر بعد ذلك.. فقد كان جزءاً – كما قلت – من تغيرات أكبر وأشمل فى المجتمع المصرى كله منذ ذلك الحين وحتى اليوم.. ومع عدم إغفال أو إنكار للعيوب والنواقص الذاتية للجماعة نفسها مما لا مجال هنا لتحليله..

وهى خلفية لابد من تذكرها مع كل فيلم جديد لعلى عبد الخالق لأنه أهم أعضاء هذه الجماعة وليس لأن فيلمه الأول كان خطيراً إلى هذا الحد.. وإنما لأنه كان الفيلم الذى ارتبط بهذه الحركة وفى تلك الظروف..

ومن ناحية أخرى فلن نستطيع أن نتجاهل أن ثلاثة من صانعى الفيلم الأول لجماعة السينما الجديدة مشتركون أيضاً فى فيلم «عذاب الحب».. هم مخرجه نفسه على عبد الخالق ومؤلفه مصطفى محرم الذى كان كاتب سيناريو «أغنية على الممر» عن مسرحية على سالم ثم مونتيरे أحمد متولى الذى مازال رئيس هذه الجماعة ومنذ بضع سنوات..

وعندما نكون أمام فيلم صنع أهم ثلاثة من أركانه: الإخراج والسيناريو والمونتاج نفس ما صنعه من قبل فى فيلم ارتبط بحركة أو «بموجة» فإننا لابد أن نتذكر هذه الحركة..

– ومهما قيل أن «القياس مع الفارق» وإن الظروف قد تغيرت فيما بين الفيلمين على حد قولى شخصياً.. تظل هناك إمكانية المقارنة.. ليس فقط لأن البشر لا يتغيرون

بهذه السهولة.. وإنما لأن هناك حدوداً للتغيير.. بمعنى أن أحداً لا يطالب الثلاثة بأن يحملوا نفس الأفكار الكبيرة القديمة ونفس الطموحات.. ولكن ما ألبد من مطالبتهم به هو الحفاظ على الأقل على مستوي فني معقول..

ولكى أجعل كلامي أكثر وضوحاً.. فإن مخرجاً مثل حسين كمال مثلاً لم يدع يوماً أنه عضو في جماعة ما ولم يقل أبداً كلاماً كبيراً.. ومع ذلك فهو يقدم في فيلمه «حبيبي دائماً» фильماً لا يقول شيئاً على الإطلاق سوى أن شاباً أحب فتاة غنية وماتت.. ومع ذلك فهو يقدم في هذا الفيلم مستوى فنياً معقولاً بحيث لا يمكن حتى مقارنة «عذاب الحب» به من قريب أو بعيد وعلى أى مستوى..

وواضح أنني أتكلم من وجهة نظر فنية أو تكتيكية بحتة.. إذا جاز في السينما الكلام عن شيء اسمه «التكتيك» معزولاً عما يقوله الفيلم..

وهنا نفاجاً بأن صانعي «عذاب الحب» قدموا مستوى فنياً متردياً إلى حد لا يمكن تصديقه.. حتى لو نسينا مسألة «أغنية على المر» والسينما الجديدة بالكامل.. والواقع أنه من السخف شغل كل هذه المساحة بالحديث عن هذا الفيلم حتى ولو من أجل متابعة ما انتهى إليه طموح ثلاثة أو أكثر من أعضاء جمعية سينمائية ما.. ولكن الواقع أيضاً أن الفيلم سئء إلى درجة تثير الغيظ.. بحيث لا يمكن أن تفقد ساعتين من وقتك في مشاهدته ثم لا تتكلم.

وإذا كان ممكناً تلخيص قصة «حبيبي دائماً» المعروض في نفس الوقت في جملة واحدة رغم إنه لا يقول شيئاً على الإطلاق فإنه لا يمكن حتى تلخيص «عذاب الحب» ولا يمكن أن يرويه أحد لأحد إذا كان ممكناً رواية الأفلام!

ونحن نحس فقط من البداية للنهاية إن منتجاً ما أراد أن يبيع фильماً للمطرب عماد عبد الحليم.. متصوراً أن عماد عبد الحليم هذا يمكن أن «يبيع» مثل عبد الحليم حافظ.. وأنا شخصياً لست أوافق كثيراً على أن هذا الشاب النحيل الغض الأهاب مطرب أصلاً.. ولكن قد يكون هذا مزاجاً شخصياً.. ولكن ما لا شك أن الجميع يوافقونني عليه بما فيهم المخرج نفسه هو أنه ليس ممثلاً بالتاكيد ولكن هناك ألغاز كثيرة في حياتنا الفنية غير قابلة للتفسير.. ومنها مثلاً أن الأفلام السابقة لهذا المطرب فشلت فشلاً ذريعاً حتى على المستوى «الفلوسى» ومع ذلك فهناك منتجون مازالوا يصرون على إعادة تقديمه باستماتة..

وإذا كان المنتج اللبناني يرى شيئاً خاصاً في هذا المطرب لا نراه نحن يبرر أن

ينفق عليه فلوس.. فكيف وافق على عبد الخالق على قبوله بطلاً لفيلمه؟ وكيف جلس مصطفى محرم ليكتب سيناريو يمتد ساعتين ليكون هذا الشاب غض الأهاب محوراً له.. والمضحك إنه لا يغنى سوى أغنيتين وكأنه يكتفى بموهبته فى التمثيل.. وأمام مديحة كامل التى تريد أن تقنعنا بأنها تحبه رغم فارق السن وفارق الخبرة وفارق أى شىء آخر ثم كيف وافق أحمد متولى على أن يقضى ليالى طويلة مضنية ليصنع من هذا الشىء فيلماً طوله ساعتان؟ وكيف يمكن القول بأن العمل المصرفى أو حتى التجارى منفصل عن الأفكار والجمعيات وإن هذا شىء وذاك شىء آخر؟

إننى لا أكتب هنا تطبيقاً فنياً لفيلم ما وإنما أكتب عن بعض الظواهر فى واقع السينما المصرية الراهن وما انتهت إليه كلها وليس حتى جماعة السينما الجديدة أو غيرها.. وليس هذا المخرج بالذات أو ذاك..

فنحن أمام نموذج لما يمكن أن ينتهى إليه شبان يريدون أن يعملوا بأى شكل.. وأمام ما يمكن أن يفعله رأس المال اللبنانى فى شباب السينما المصرية أو فى السينما المصرية كلها.. وهى مشكلة قديمة تحدث عنها الكثيرون.. ولكن واحداً لم يصنع شيئاً.. ويبدو أن أحداً لن يصنع!

«حب لا يرى.. الشمس» وتجارة الحزن الرابعة

عندما قدم المخرج الشاب أحمد يحيى فيلمه الأول «العذاب امرأة» منذ بضعة سنوات رحبنا به جميعاً.. ليس لأن الفيلم كان تحفة.. وإنما لإننا أحسبنا بأن عنصراً جديداً يدخل مجال السينما المصرية المحدود ويبدو أنه ينوئ أن يكون جاداً ومعقولاً ولو فى نفس إطار الميلودراما التقليدية واللعب على عواطف المشاهدين الذين تم اللعب على عواطفهم طوال خمسين سنة بكل الأشكال الممكنة ولكن بلا ذرة تجديد واحدة.. وبلا أدنى محاولة حتى لتغيير الأشكال الجاهزة والحواديت المحفوظة..

كنا نحسن إذن أننا أمام شاب جديد ذكى يفهم اللعبة جيداً.. لأنه ابن من أبنائها.. وشرب كل أسرارها منذ طفولته.. ولكنه يمكن أن يعيد تقديمها لنا بشكل مختلف.. يكفى إنه خريج معهد السينما وتلميذ - نظرياً وعلمياً - لعدد من كبار المخرجين.. ويكفى أنه لا يحاول أن يحشر الرقصات والأغاني بلا سبب.. فحتى هذه أصبحت «معجزة» تكفى لنزهب بمخرج جيداً..

وفى فيلمه الثانى «رحلة النسيان» أكد أحمد يحيى جديته واحترامه لجمهوره أكثر.. ولكن فى فيلمه الثالث «لا تبك يا حبيب العمر» بدأت قدرته الحرفية وذكاؤه الصاد ينحرفان إلى الطريق السهل: طريق الدموع.. وأعتقد إنه عنوان فيلم مصرى قديم! فقد بدأت الميلودراما تصبح زاعقة جداً.. وانهمرت كمية من الدم والدموع بشكل مخيف ونحن نفرق فى العلاقة المرضية بين الأب فريد شوقى الذى يجب أن يكون الوحيد نور الشريف بجنون.. ونحن يفقده بالموت الفاجع يغرق الدنيا ويفرقنا جميعاً فى كمية هائلة من الحزن والبؤس.. وحقق الفيلم نجاحاً مدوياً.. فتجارة الأحران والنكد «والهم الثقيل» تجارة رابحة جداً ومضمونة الزواج مع جمهور يريد أن يحزن ويمصمص شفثيه طوال الوقت كمدأ ومتفرجات يدخلن السينما ليبكين ويهمسن

طوال الوقت: «يا عيني يا ضنايا»

وواضح أن هذا نوع سهل جداً من الفن.. ولكنه رخيص جداً أحياناً.. وخصوصاً عندما يصبح وسيلة متعمدة للتأثير في عواطف سهلة وطيبة وبسيطة ومسطحة.. و«متلككة» بصراحة على البكاء.. وإذا كان إضحاك الناس أصعب وأنبل شيء في العالم.. فإن «التنكيد عليهم» إلى حد البكاء هو أسهل شيء في العالم.. ولكنه ليس نبيلاً ولا مطلوباً دائماً إلا إذا ارتبط بفكرة عظيمة تخرج من الحزن إلى الأمل وإلى القوة في مواجهة العالم الصعب وتجعل المستقبل أكثر تفاؤلاً.. وليس الضحك ولا البكاء هدفاً في ذاته إذن.. وإنما هو وسيلة إلى هدف.. وإن لم يكن هذا الهدف نبيلاً ومبرراً وصادقاً صار الفن نوعاً ميتدلاً جداً من التجارة وضمان النجاح بأي ثمن.. وهذه ليست دروساً في الأخلاق ولا مواظب.. وإنما هي قواعد بديهية في الفن..

وفي فيلمه الخامس.. بعد «الأيدي القنرة» الذي كان مجرد نكتة سخيفة تكررت في الفترة الأخيرة كثيراً جداً من محمود ياسين الذي يشبه محمود ياسين - يعهد أحمد يحيى إلى الفكرة الأبوية التي أصبحت موضة ذكية هذه الأيام وركبها للموجة.. أي فكرة علاقة الحب والاحترام المبالغ فيه إلى حد «الهلل» بين الأب وابنه.. و«الهلل» أو «العبط» في هذه العلاقة كما يعرضها فيلم «حب لا يرى الشمس» نابع من التعبير السطحي الساذج عن الحب والاحترام.. فحب الابن لأبيه واحترام الأبوة هو شعور راق وناضج وأعمق بكثير من هذه الطاعة العمياء وتقبيل الأيدي ليل نهار.. والأبوة ليست هذه السيطرة الفاشية المتسلطة من الأب فريد شوقي على ابنه محمود عبد العزيز إلى حد السيطرة على كل تفاصيل حياته وحبه وزواجه وإنجابه وتنظيم مواعيد حياته مع الزوجة الأولى أو الثانية.. فهذه هي الديكتاتورية المطلقة التي ليس لها علاقة بالحب أو الأبوة.. والعلاقة التي يقبل فيها الابن الطبيب الشاب يد أبيه الإقطاعي تاجر المواشي كل خمس دقائق هي علاقة مريضة ومرفوضة ولا دخل لها بالاحترام ولا بالعلاقات الأسرية.. فضلاً عن أنها علاقة كاذبة ومفتعلة افتعلاً رخيصاً من أجل تملق مشاعر الآباء.. كل أنواع الآباء.. وهذه العائلة في المريخ قطعاً وليست في القاهرة ولا حتى في بركة السبع.. لأنه لم يعد متصوراً وسط «التقدم» أو «التفكك» الذي ساد العلاقات الاجتماعية أن يكون مازال هناك ابن يقبل يد أبيه ليل نهار بهذا الافتعال تعبيراً عن الاحترام.. فالاحترام له صور كثيرة أكثر عمقاً وصدقاً.. والأب الإقطاعي الثرى اللبالب القسوة والشراسة يحزنه جداً أن ابنه طبيب

الأطفال الشاب لم ينجب طفلاً لأن زوجته - صنية العمرى - عاقر.. شوف المفارقة.. طبيب الأطفال ولا ينجب.. والأب حزين جداً لأن اسم عائلته سينقرض.. قال يعنى عائلة نابليون بونابرت.. ورغم معارضة الابن الشاب وزوجته العاقر فالأب يقنعهما أو يفرض عليهما - لا ندري كيف - أغرب فكرة فى المجتمع المصرى.. وهى أن يتزوج الابن فتاة أخرى فقيرة لمجرد أن تنجب طفلاً ثم يطلقها مقابل الفلوس..

والابن يعارض ثم يرضخ حياً فى أبيه وتلبية لحلمه بحفيد.. وعلاقة الابن بأبيه غامضة.. فهو يعارضه دائماً ثم يستسلم.. يتمرد ثم يبكى.. يرفع صوته أحياناً فيرزعه أبوه بالقلم فيعتذر وينفذ كل أوامره.. والقرارات الخطيرة كالزواج والطلاق والحب والكراهية والإنجاب تتم فى هذا الفيلم بسهولة شديدة.. كنوع من الهزار.. والأخطر من ذلك أن موقف الفيلم نفسه من ذلك كله أشد غموضاً.. فنحن لا نعرف مع من هو ضد من.. هل هو يدعو ويؤيد هذا النوع من العلاقة الذليلة بين الأب والابن أم هو ضدها.. هل يدين الأب القاسى المتوحش الذى يتلاعب بمستقبل ابنه الطبيب المثقف ويتحكم حتى فى عواطفه أم إنه يدين الابن الذليل التعس نفسه.. هل يدعونا لتقبيل أيدي أبائنا عمال على بطل أم يحذرنا من ذلك؟

صحيح إن الموقف النهائى للفيلم لابد أن يدين الأب.. حينما نرى الطفل الذى تمت زراعته فى الأنابيب البشرية يموت فى النهاية.. ولكن ماذا لو كان الطفل قد عاش.. هل كانت كل الأطراف تعيش فى سعادة؟ وتنصر فكرة الأب الشرس؟.. ثم ما هى الضرورة الدرامية أو حتى الاجتماعية لقتل طفل وليد بلا سبب ولا حتى تمهيد مقنع إلا أن تكون الرغبة السادية فى تعذيب الجمهور وإسالة أكبر قدر من دموعه قد بلغت بالمرح الشاب حد قتل طفل صغير ولید وبفنه فى مشهد مفزع رهيب تتعالى فيه الموسيقى والغناء الحزين وسط المقابر ومع صراخ أمه الذى يشيب له الولدان ؟ هل هى شطارة ؟

أبداً.. أنها ليست شطارة على الإطلاق.. لأن الفكرة منقولة بحذافيرها من الفيلم الأمريكى «صانعة الأطفال» الذى عرض فى القاهرة منذ بضع سنوات وأخرجه جيمس بريديج ومثلت فيه بريارا هيرشى دور نجلاء فتحى.. ومع ذلك مكتوب على الشاشة: «قصة محمود أبو زيد» بجرأة شديدة وبلا أية إشارة إلى المصدر.. والفكرة ليست عبقرية رغم ذلك وإنما هى فكرة سخيفة جداً ومستبعدة جداً فى أى مجتمع فى العالم.. وقد رأيناها بحذافيرها أيضاً منذ شهور قليلة فى مهرجان كان فى

الفيلم المجرى «الوريثان» الذى أخرجه مارتا ميزاروش ومثلت فيه إيزابيل هوير دور نجلاء فتحي ومثلت ليلي مونورى دور صفية العمرى.. ولكن المخرجة المجرية استخدمت هذه الفكرة العبيطة لتقول أشياء أخرى أهم بكثير من وجهة نظرها كمخرجة يهودية.. ونحن إذا تصورنا احتمال «استنجار» زوجة مؤقتة لوضع طفل تسلمه لامرأة عاقر فى مجتمع مثل أمريكا أو المجر فنحن لا نتصور أبداً حدوث هذا فى مصر.. ولكن ها هم المخرجون الشبان يختارون من كل القصص التى يمكن أن تحدث فى عالمنا أغرب هذه القصص على الإطلاق وأكثرها ندرة..

والجديد هنا أن أحمد يحيى يكتب أيضاً السيناريو والحوار.. وهذا من حق أى مخرج.. ولكنه لم يلجأ فقط إلى الأسلوب التقليدى فى رواية «حدوتة» وبلا أى تجديد أو ابتكار.. وإنما استخدم أيضاً الوسائل البدائية الساذجة فى رواية هذه الحدوتة.. كان يقدم فى مشهد مونتاج متوازى لقطة لنجلاء فتحي وهى تكلم نفسها فى «مونولوج داخلى» لتشرح لنا ما تفكر فيه.. ثم لقطة لفريد شوقى وهو يصنع نفس الشيء - وهكذا لكى نفهم نحن - ثم يركز على الرموز والكنائيات المباشرة بشكل فج لكى يشرح لنا المعانى التى يريد بها بعبارات الحوار.. فالأب الثرى تاجر المواشى يعتبر ابنه مجرد حيوان لابد أن ينجب. فنسمع كلمات مبتذلة أكثر من مرة مثل «الوعاء» وهى أكثرها تهديباً.. والابن المحروم من الأطفال لابد أن يكون طبيب أطفال والأب ينظر فى أسى إلى صور الأطفال فى عيادة ابنه.. وأحد الفلاحين يقول إن «كلية سعادة البية» أنجبت وأنها نهشت يده لأنه حاول أخذ أحد مواليدها تلميحاً إلى أن الأم المستأجرة نجلاء فتحي ستصنع نفس الشيء.. وهكذا تكنيك سيناريو بدائى جداً ومباشر يفترض الساذجة فى المتفرج..

ولا أعتقد أن هناك مجالاً للحديث عن الإخراج.. فهو أقل أفلام أحمد يحيى مستوى.. وهو يحصر نفسه بين أربع شخصيات بالعدد وفى ديكرات مغلقة ومعزولة عن أى مجتمع خارجى حتى وبأقل الوسائل مجهوداً وأسرعها.. وطبعى ألا يجد المصور الجيد سمير فرج فرصة لصنع شيء بالإضاءة أو اللون.. بينما يعود جمال سلامة وفى أفلام أحمد يحيى بالذات إلى نفس الموسيقى الميلودرامية الزاعقة الكثيرة جداً والتى تملأ الفيلم كله بالنواح.

وإذا كان من الصعب أن نحاسب فريد شوقى ونجلاء فتحي على فيلم لا يعطيها فرصة للتعبير الحقيقى وفى أنوار مسطحة وخالية من العمق أو الصدق.. فلا بد أن

نشير إلى أن محمود عبد العزيز يتقدم ويرسخ قدمه بسرعة واستمراراً.. بينما كانت
صفية العمري هي مفاجأة الفيلم الحقيقية.. فهي تؤدي أصعب الشخصيات الأربع
ببراعة وإن لم يخدمها المكياج وزوايا التصوير.. وهي لم تعد هنا مجرد البنت الحلوة
ذات الشعر الأصفر.. وهي الشيء الوحيد الذي يستحق المشاهدة في فيلم تخرج منه
بإحساس قاهر بالنكد والرغبة في البكاء على أول رصيف!

«لا يزال التحقيق مستمراً» المستوى تحسن

في «مع سبق الإصرار» قدم أشرف فهمي فيلماً جيداً على المستوى الحرفي وعلى مستوى المعالجة لصراع بين رجلين حول أبوة طفلة.. ومن خلال مباراة في الأداء بين نور الشريف ومحمود ياسين ليس مهماً من كسبها بقدر ما كسبنا نحن أشياء كثيرة معقولة ومقبولة جعلتنا نتذكر مرة أخرى أشرف فهمي المخرج الجيد الذي بدأ بداية جيدة في «ليل وقضببان» وفقد طريقه بعض الوقت في بحر السينما التجارية.. ثم عاد ليجد نفسه كلما وجد موضوعاً جيداً..

ويبدو أن هذا المخرج الشاب - الذي لم يعد شاباً تماماً في الواقع! - ينوى أن يدخل مرحلة جديدة في عمله السينمائي أكثر حرصاً وجدية.. وهي مسألة يجب الإلتفات إليها وتشجيعها كلما عثرنا على «حالة» مماثلة.. فالمخرجون الشباب لم يعوبوا يعملون الآن في حماية القطاع العام بحيث يستطيعون أن يبدأوا بداية جادة كهذه التي أتاحت لأشرف فهمي نفسه.. وأصبح عليهم أن يقدموا تنازلات مستمرة.. بل وأن يجدوا أنفسهم امتداداً للمدارس القديمة في الميلودراما أو الإبهار الشكلي الفارغ ولكن ربما بأشكال أكثر جدة وشباباً من أفلام أساتذتهم وإن ظلت الأفكار واحدة والنتائج واحدة.. وربما أسوأ.

ولقد قمت شخصياً بمهاجمة أشرف فهمي أكثر من مرة على أكثر من فيلم ردىء.. أو على الأقل ليس هو الفيلم الذي تنتظره من المخرجين الشباب الذين ملأنا بهم الدنيا ضجة ذات يوم ودخلنا من أجلم ألف معركة.. ولإتنى كنت أعتبر أشرف فهمي دائماً مختلفاً وكنا نتصور أن في يد هذا الجيل أن يصنع شيئاً من أجل سينما مصرية أفضل.. ولأتنى كنت أعرف - من ناحية ثالثة - أن أشرف فهمي مخرج جيد من حيث الأدوات السينمائية التي يملكها والتي كان يبدها كثيراً في أشياء لا تستحق..



ولا يزال التحقيق مستمرا - إخراج أشرف فهمى ١٩٨٠

ولكن من حق أشرف فهمى الآن أن نقول إنه يبدأ بداية جديدة.. وإنه فيما يبدو يدخل مرحلة أكثر مسئولية.. وأن القضية بالنسبة له أصبحت الآن هى العثور على الموضوع الجيد أو على الأقل «المحترم» أو «الجاد» ويأقل التنازلات الممكنة.. وهنا وعلى الفور نتذكر دور مصطفى محرم ككاتب سيناريو ثم دور بشير الديك ككاتب حوار.. وهو الثلاثي الذى بدأ يرتبط ببعض الأفلام الجادة فى الفترة الأخيرة.. وفى محاولة للعثور على صيغة ما تجمع بين الجدية واحترام النفس والفن والمشاهد معاً.. وبين عنصر الجذب الجماهيرى الذى لا غنى عنه فى أى فيلم..

وفى «ولا يزال التحقيق مستمراً» يتجاوز هذا الثلاثي ما قدمه فى «مع سبق الإصرار» ويخطو خطوة أفضل.. فبينما كانت القضية فى فيلمهم السابق قضية شخصية مغلقة حول أبوة طفلة ما.. تتسع الدائرة قليلاً فى فيلمهم الأخير لتضع شخصياته المحنودة فى إطار ظروف اجتماعية شاملة..

والواقعة التى يستند إليها فيلم «ولا يزال التحقيق مستمراً» هى واقعة حقيقية، فى جانب من جوانبها.. هزت المجتمع والصحافة منذ سنوات بعيدة حول سيدة اسمها كليز بباوى كانت نجمة من نجوم المجتمع القديم وانتهت بجرime مدوية وقعت فى

إيطاليا فيما أتذكر.. ثم صاغها إحسان عبد القدوس صياغة قصصية.. ولكن ما رأيناه فى فيلم أشرف فهمى ومصطفى محرم ويشير الديك هو شىء أكثر صدقاً وقرىاً من الواقع المصرى الحالى أياً كانت الخيوط التى تربطه بقصة كبير بباوى التى لم تعد تعيننا فى شىء..

وصحيح أن الفيلم يدور فى نفس الإطار التقليدى للزوج والزوجة والعشيق وهو إطار مستهلك فى كل أشكال الفن فى كل البلاد وفى كل العصور.. ولكن المفارقة الغريبة هذه المرة إنه بدلا من أن تتفق الزوجة والعشيق ضد الزوج يحدث العكس - فتتفق الزوجة مع الزوج ضد العشيق.. ليس نتيجة صحوة أخلاقية جعلتها تتوب أو تندم .. وإنما لإحساسها بأنها طعنت فى عواطفها طعنة دامية لابد أن تنأثر لها.. وبشكل درامى استطاع مصطفى محرم أن يرسمه جيداً وأن يبرر كل علاقاته وبوافعه وتحولاته.. وأن يكسبه فى نفس الوقت طابعاً مصرياً حقيقياً ومقنعاً من تفاصيل حياتنا اليومية الحالية..

فالزوجة نبيلة عبيد سيدة طموح شرهة إلى المال بحيث لا تقنع بما يوفره لها زوجها المدرس الشريف محمود ياسين الذى يرفض أى وسيلة أخرى من وسائل «الرزق يحب الخفية» السائدة الآن.. وإن كان الفيلم قد بالغ قليلاً فى مثالية هذا المدرس الذى يرفض حتى الدروس الخصوصية.. وقليل منها يصلح المعدة بلاشك وليس مرفوضاً إلى هذا الحد.. ويعد رحلة فاشلة إلى بلد عربى يعود الزوج لىسمع تقريباً متواصلاً من زوجته سليطة اللسان على «خيبته الناقعة» كرجل بين الرجال كما تتصورهم هى.. وكما يجسده فى نظرها محمود عبد العزيز زميل الدراسة للزوج الذى كان تلميذاً فاشلاً ولكنه سافر إلى أوروبا ليعمل أى شىء وليعود رجل أعمال ناجحاً من النوع الرائج أيضاً هذه الأيام بون أن نعرف كيف ولماذا.. ومن أين؟

وهنا يبدأ الصراع الحتمى والوحشى بين قيم الثراء السهل المتاح فى «البيزنس» وقيم الشرف والقناعة التى مازالت راسخة لحسن الحظ عند المصريين الحقيقيين والأصلاء.. وهو صراع لابد أن ينتهى بالسقوط.. سقوط بعض القيم الزائفة التى كانت تحمل بذور سقوطها مقدماً.. وبقاء القيم القوية النظيفة أياً كانت ضغوط الحصار.. وبعد علاقة خاطئة بين الزوجة والصديق يتركها ليتزوج من أخت صديقه لىلى حمادة لا لسبب إلا لأنها أكثر شباباً وملاسة لمظهره الاجتماعى وفى ثورة

غضب جامع لكرامتها تكشف الزوجة لزواجها عن السر بنفسها.. وتدبر له خطة لقتل العشيق ثاراً له ولها معاً.. ولكن الزوج يتخلص من الاثنين معاً دون أن يخسر الكثير!

ونحن نحس أن الحبكة البوليسية المحكمة ليست هي الموضوع.. ولا العلاقة الثلاثية المستهلكة.. وإنما الأرضية الاجتماعية الصادقة التي وضع هذا كله فوقها فأتقنذت كل المسائل وجعلت ما يدور أمامنا له علاقة بنا.. وعلاقة قوية أيضاً.. إن شخصية جريئة وواقعية مثل شخصية توفيق الدقن قد تكون شخصية فرعية ولكنها تضيف الكثير لأنها تلخص الكثير.. فهو نموذج لأخلاقيات كاملة شرسة لا تتورع عن الكسب بأي سبيل وعن تشويه الجميع وإرهاب كل من يخرج عن إرادتها لأن المنطق المعكوس سمح لها بأن تملك هي تقييم الآخرين وسحقهم وفقاً لمصالحها الخاصة.. وهذا السيناريو الجيد والحوار الجيد يتوفر له مخرج جيد يوظف فيه أشرف فهمي كل شيء في مكانه الصحيح وبلا أي تزيف أو تنازل أو بهرجة: موسيقى جمال سلامة وتصوير عصام فريد ومونتاج عبد العزيز فخري.. وبينما يصل محمود ياسين إلى إحدى قممه في تجسيد شخصية المدرس الشريف المغلوب على أمره، ويقدم محمود عبد العزيز وجهاً آخر من وجوه الأداء القوي السهل بلا افتعال غير وجوهه السلبية السابقة.. تفاجئنا نبيلة عبيد بأفضل أوارها حتى الآن على الإطلاق.. وتلعب باقتدار شخصية صعبة مركبة بكل توتراتها وانفعالاتها وتحمل فيلماً كاملاً على كتفها دون أن تقع!

وردة الباطنية من نوع مختلف

وسينما «الباذنجان» تعيش طويلاً

وبعيداً عن أية محاولة للمقارنة.. يعرض في القاهرة فيلم آخر شاعت الصدفه العجيبة أن يكون اسم بطلته «وردة» أيضاً وإن كان الفيلم نفسه عن الباذنجان.. ورغم ذلك - وربما بسبب ذلك - وبينما نبّلت «الوردة» الحقيقية من أول أسبوع - بل ومن أول يوم - فإن الباذنجان عاش كالعادة أسابيع عديدة في سوق عرض الأفلام وسيعيش أسابيع كثيرة جداً كما هو واضح وربما حقق أيضاً أكبر إيرادات في تاريخ السينما.

وقد يكون عجيباً أن أكتب عن فيلم «الباطنية» - ظاهرة سينما ٨٠ والأعوام القادمة بإذن الله - الآن فقط ويعد كل هذه الأسابيع.. ولن يصدق أحد بالطبع إنني لم أشاهده إلا في الأسبوع الماضي بعد أن حاولت كثيراً مجرد الاقتراب من دار السينما التي تعرضه فأعادتني على الفور حشود الخلق التي تسد عين الشمس والتي لا يمكن أن ترى من خلالها فيلماً.. فما زال الناقد المصري غير محترم إلى حد أنه لا يستطيع أن يشاهد فيلماً في ظروف محترمة أو حتى إنسانية.

ولكن كثيراً من الأصدقاء والقراء كانوا قد اتهموني بالفعل بالتهرب من الكتابة عن هذا الفيلم خوفاً من بطلته ومخرجه وكل منهما على حدة قادر على إثارة رعب أي ناقد بكل الوسائل الممكنة.. فما بالك إذا اجتمع الاثنان معاً في فيلم واحد! وهذه حقائق أصبحت معروفة في الوسط السينمائي والنقدي وقد لا يصدقها أحد.. ورغم كل ما يحمله الفيلم من أشياء مثيرة للغضب فلعلنا لاحظنا جميعاً أن

أحداً لم يتحدث عنه من النقاد.. وأن الزملاء الذين تحدثوا عنه ربما ندموا كثيراً بعد ذلك.. ولولا أن الأستاذ إبراهيم سعده رئيس تحرير أخبار اليوم هاجمه بعنف أكثر من مرة فربما لم يكن أحد ليتحرك ويشكل لجنة برئاسة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور لمشاهدة الفيلم بعد عرضه بعدة أسابيع - وفقط بعد أن كتب إبراهيم سعده - لتعيد النظر فيه ولتبيع عرضه بالكامل وكما هو.. وقد كانت مشكلة اللجنة هي أنها لجنة إدارية تضم أسماء احترمها جدا لكن ليس في مجال النقد السينمائي بالتأكيد.. وأنا مثلاً لا أصدق أن الشاعر الكبير الرقيق شديد الحساسية صلاح عبد الصبور أجاز هذا الفيلم لأنه لم يجد فيه شيئاً أردأ مما تقدمه الأفلام المصرية عادة.. فسمح بعرضه كما هو ويبدون حذف «كادر» واحد..

فليس صحيحاً أولاً أن الفيلم لا يقدم مزيداً على ما تقدمه الأفلام المصرية الأخرى.. وهذا هو ما سأحاول التدليل عليه في هذا المقال.. ثم ليس هذا ثانياً بالمقياس الصحيح لتقييم الأفلام ولحساب تأثيرها على الناس.. لأن معناه أننا نسلم بأنه إذا كانت الأفلام المصرية تقدم أشياء سيئة فلا بأس بفيلم آخر سيء زيادة! ولكن «الباطنية» كان فيلماً محظوظاً من كل الوجوه على أي حال.. واستطاع بمهارة أن يجتاز كل الموانع التي حاولت أن تعترض طريقه المكتسح.. باستثناء أن حملة إبراهيم سعده الشجاعة استطاعت أن «تلحقه» في اللحظة الأخيرة فتمنع سفره إلى ما سمي بأسبوع الأفلام المصرية في أمريكا.. وإن كانت بطلته ومخرجه قد سافرا رغم ذلك..

وقبل أن أشاهد «الباطنية» سألت المستشار سامي الزقزوق مدير الرقابة عن سر الضجة التي أثارها من اليوم الأول فقال لي إنه شكل أكثر من لجنة من الرقباء لمشاهدته فوافقت عليه كل اللجان وأجازه كل الرقباء ومع شديد الانبهار.. وأشهد أن سامي الزقزوق طلب مني أن أشاهد الفيلم وأكتب له ملاحظاتي ليستشهد بها - وهذه ميزة في مدير الرقابة الشاب وتعاونه الجاد مع النقاد - ولكنني اعتذرت له بعجزى عن مشاهدة الفيلم إلا لو دبر لى سيارة نصف مجنزرة أشق بها الزحام.. وقد لا تكون هناك مناسبة لأن أنكر أن سينما أوبرا كانت تحت الإصلاح قبل عرض الفيلم، وإنه قد تم اصلاحها بسرعة وخصيصاً لكي يكون فيلم الافتتاح هو «الباطنية» ويعد عودة السينما للقطاع العام ورغم طابور الأفلام التي يقال إنها في العلب منذ سنوات تنتظر دورها في العرض..

وقد لا تكون هناك مناسبة أيضاً لأن أقول أن مصطفى محرم كاتب سيناريو الفيلم حرص على أن يؤكد لي أن الفيلم المعروض لا علاقة له بالسيناريو الذي كتبه.. وإن إسماعيل ولي الدين مؤلف القصة الأصلية حرص على أن يرسل لي نسخة من روايته في مطروف ظناً منه إنني لم أقرأها منذ نشرها لأول مرة.. كما حرص على أن يؤكد لي أنه حضر حفل الافتتاح البهيج الذي أحيته مزينة حسب الله فيما أعتقد وخرج بعد نصف ساعة من بداية الفيلم ليمشى في الشوارع يدخل السجائر ويكلم نفسه!

وكل هذه الحكايات لا علاقة لها بالطبع بالفيلم نفسه وإنما هي مكمل للظروف الغريبة التي عرض خلالها الفيلم.. ويصبح المهم الآن هو الحديث عن الفيلم نفسه وكما هو معروض على الشاشة..

أرجو ألا يدهش البعض حين أقول إن فيلم «الباطنية» فيه أشياء كثيرة جيدة.. ولكن فيه أشياء أكثر سيئة.. وقد تكون كل الأفلام الدنيا كذلك ولكن مشكلة «الباطنية» أن الأشياء السيئة كانت سيئة جداً ومبتذلة إلى حد أن أقسدت حتى الأشياء الجيدة.. وبمعنى آخر أكثر بساطة.. فأتت تحس أن الأشياء الجيدة صنعت لمجرد الكسب التجاري بأسرع الطرق وأسهلها وأكثرها إثارة بحيث أفقدت الفيلم فرصته ليصبح عملاً فنياً يحمل معاني أخلاقية لا شك فيها ويحث ضاع عنصر «حسن النية» أو ما يسمونه «شرف المقصد» فأصبحنا أمام فيلم تجارى أولاً وأخيراً ومبتذل أيضاً.. وبحيث خرجنا في النهاية نتحسر على الأشياء الجيدة التي ضاعت أو تم تشويهها.. ونتصور أن هذا الفيلم لو كان قد صنعه ناس آخرون غير هؤلاء الذين صنعوه بالفعل كان يمكن أن يكون فيلماً جيداً.. وهذا أخطر ما يتعرض له فيلم في العالم!

ومن الأشياء الجيدة في «الباطنية» هو أنه أول فيلم يتعرض لما يحدث في هذا الصي الذي سمعنا وقرأنا كثيراً إنه مركز المخدرات في القاهرة ويكر كبار التجار الذين تحولوا إلى وحوش وأساطير غير قابلة للهزيمة رغم حملات البوليس المتوالية.. ومن الأشياء الجيدة أيضاً أنه يتعرض لهذا الموضوع الخصب والهام هذا بجرأة شديدة.. فيقدم كبار التجار «المعلمين» وعلاقات الصراع الوحشي بينهم لتحقيق أكبر ربح ممكن من خلال تسميم أكبر عدد ممكن من الممنين الذين هم الفقراء والبسطاء الذين لا يملكون قوت يومهم.. وقد نجح حسام الدين مصطفى إلى حد كبير في هذه

الأجزاء بالذات التي قدم فيها قاع الحى وطوابير المدمنين المسحوقين أمام بائع المخدرات الذى ينصب الميزان و«البضاعة» علناً وعلى قارعة الطريق.. والنماذج مختارة بعناية شديدة والصور الاجتماعية والعائلية جيدة حقاً.. وحسام مصطفى فى أحسن حالاته كمخرج فى مشاهد الشارع بالتحديد.

والسيناريو - أياً كان كاتبه - يعرض ببراعة صراع العائلات الكبيرة التى تحتكر تهريب المخدرات وتوزيعها وبقوة خرافية وإجرام يبدو أقوى من الإمساك به... ثم محاولات هذه العائلات لتصفية بعضها تصفية دموية وإلى حد قتل الأطفال بالرشاشات.. وفى الفيلم لقطة قوية جداً وبشديدة الذكاء للشخص المجهول الذى يساوم المعلم الكبير فريد شوقى على رفع «النسبة» مهدداً بمزيد من الصلات ومؤكداً فى نفس الوقت أنه «مجرد واسطة خير».. ثم هناك ملاحظة ذكية جداً لتحول التاجر الثائب إلى تجارة السيارات.. ثم إلى إصرار فريد شوقى على عقد قران ابنه فى نادى الشرطة..

ومن الأشياء الجيدة التى لا يمكن إغفالها مستوى التمثيل عموماً فى حدود الأبوار - أو الأنماط - المرسومة من فريد شوقى إلى محمد المنيرى مروراً بمحمود ياسين الذى يلعب شخصية أخرى مختلفة وينجح يؤكد إتساع مساحة موهبته.. وأحمد زكى الذى يأخذ أول فرصة حقيقية له فى السينما «ويسرق الكاميرا» فى الجزء الذى لعب فيه دور الأبله والذى لا يفسده إلا أن حسام مصطفى تذكر فجأة إنه حسام مصطفى فجعل أحمد زكى يلعب كاراتيه فجأة.. وبالتصوير البطيء أيضاً مثل أفلام هونج كونج!

أما فاروق الفيشاوى فهو يولد فى هذا الفيلم ممثلاً قوياً حقيقياً يملك الوجه المميز والقدرة على التعبير والحضور المؤثر وسط حشد من الكبار.. ولكن ماذا بعد؟

قدم الفيلم تجارة المخدرات وحى الباطنية نفسه كجزيرة معزولة عن كل ما جوله.. لم يحاول تفسير ظاهرة إدمان المخدرات نفسها أو تحليل أسبابها باستثناء أن المدمنين ناس فقراء ينفقون على «الكيف» قوت عيالهم.. فأصبحت الظاهرة الإجرامية - التجار والمدمنون معاً - معلقة فى الفراغ وكأنها تحدث بالصدفة.. والسبب أن السيناريو حصر نفسه فقط فى شخصياته وعرض قصصهم الخاصة ولم يخرج من الحى - أو ديكور الحى - أبداً. ولا أحد يطالب الفيلم بتقديم «بحث

اجتماعى» عن ظاهرة المخدرات وهى من أهم مشاكل مصر.. ولكنى فى نفس الوقت لا أستطيع أن أصفق لعرض الظاهرة بنفس منطق أفلام العصابات.. فلدينا مجموعة من التجار والمهربين نحس أنهم مجرمون بالصدفة وصراعاتهم خاصة جداً تحركها وردة الغازية ومحاولات ثأرها لإبنتها المخطوف.. فالقصة فى النهاية هى أن السيدة وردة ضحك عليها ابن أحد تجار المخدرات، ثم خطف ابنها، فأرادت أن تنتقم.. وليست هذه مشكلة المخدرات فى مصر وليست هذه حتى «الباطنية»..

رغم ما قلناه عن جودة اختيار نماذج ضحايا المخدرات.. فقد قدمهم الفيلم فى نفس إطار الفيلم التجارى الرخيص.. وهو الإطار الغنائى الراقص المرح.. ومن خلال راقصة مغنية تشيرهم باستمرار بملابسها المكشوفة وتؤماتها.. ولكن الكباريه التقليدى تحول هنا إلى غرزة غريبة التكوين.. وأصبح المدمنون المسحوقون ناسا ظرفاء يضحكون باستمرار ويتبادلون النكت ويقضون لحظات «أنس وفرقة» ممتعة بل ومغرية بتقليدها.. وهكذا تحولت مأساة المخدرات فى مصر بمنطق حسام الدين مصطفى إلى مسألة ظريفة جداً ولجسد أن نادية الجندى تريد أن ترقص وتغنى تسخر من الحشاشين الظرفاء وتعظم فى نفس الوقت لتصبح مصلحة اجتماعية.

إذا كانت الأعمال بالنيات.. فإن النية الوحيدة الواضحة هنا هى صنع فيلم تجارى لا يترك شيئاً يمكن أن يعجب الناس إلا ويقدمه لهم وفى وجبة شديدة الدسم لساعتين ونصف ساعة.. ولذلك فهو يأخذ عن «الأب الرومى» خطوطه الرئيسية فى صراع العائلات وأبنائها وفريد شوقي هنا هو مارلون براندو.. ثم هو فيلم هندى يقدم الفناء والرقص والبكاء والإغراء والميلودراما والكوميديا والكارتية وكافة شئ يعجب الناس.

يلعب الحوار دوراً أساسياً فى نجاح الفيلم بالنسبة لنوع المشاهد الذى يمكن أن يقبل على هذا النوع من الأفلام.. فهو حوار ملىء باصطلاحات «المعلمة» وعبارات السوق مثل: «ميت قل وخمسميت ورد عليك.. العملية فى السليم والباقي عند الجهاز.. شد وطلع من مناخيرك.. أحبك واستقبل.. مساء الفتكاتة.. أكبر معلم فى كار الأنفاس.. ماكانش انعذر ولا خرطوه للوز.. مساء الانتيتكة دقي يا مزيكة.. ايه النظام؟.. نظام ألف ألف بعد الشر.. فضلاً عن اصطلاحات «التكريس» و«التخيس» و«اشكنى» و«احلف لى بالتى» و«سلم لى ع البذنجان» التى أدخلها الفيلم إلى «تراث» السينما المصرية بكل دلالاتها ورموزها الواضحة وبحيث يصبح الفيلم

بداية لمرحلة جديدة يمكن أن نسميها «سينما الباذنجان».. ولا أدري كيف لم تجد الرقابة في هذه الاصطلاحات شيئاً يزعجها..

وفى الفيلم مشهد كامل مليء بالسوقية والقبح والابتذال لا أدري كيف لم يستفنز أحداً.. هو مشهد أغنية نادية الجندي في الغرزة الذي تقول كلماته بالضبط: «غاب القط.. ألعب يا فار.. هات الماشة وهات النار.. انت تدلع واحنا نولع.. دبنا فى حبك ليل ونهار.. خذ نفسك يا بن الناس.. شد الجوزة باخلاص.. نفسك مقطوع والا انت.. ما انتش قد الأنفاس.. يجعلها ليلة مملكة يا جميل.. قسم يا جميل.. جوزة من الهند ومركب عليها غاب.. ومدندشة بالذهب.. ومجمعة الأحباب»، إلى آخر كلمات الغرز و«الدخانيق» السفلية التي حولها الفيلم إلى كلمات علنية بالحركة والصورة والألوان. ومع ذلك لم تزعج أحداً ولم يجد فيها أحد شيئاً أكثر مما تقدمه الأفلام الأخرى.. وتقديرى الشخصى أن هذا المشهد أكثر المشاهد ابتذالاً وقبحاً فى تاريخ السينما المصرية ولم يكن حذفه يؤثر كثيراً أو قليلاً فى دراما الفيلم..

عقدة سعاد حسنى فى «نوروز» لا يمكن أن تفرض علينا نحن المشاهدين الغلابة أن نقرر كل ممثلة أن ترقص وتغنى.. وأن نحتمل نحن.. ونُدفع الثمن أيضاً من جيوبنا؟

من «ليالى القاهرة السينمائية»: «العرافة»

وسط اهتمام خاص وضجة كبيرة إلى حد ما.. منح فيلم «العرافة» أولوية العرض التجارى كتعويض عن مقاطعته فى الدول العربية التى ترتبت على مقاطعة بطله عمر خورشيد.. ثم اختير كفيلم الافتتاح لـ «ليالى القاهرة السينمائية» التى أقيمت فى الأسبوع الماضى.. والتى عرض خلالها عدد من الأفلام المصرية الجديدة.

ويغض النظر عن الضرورة الخاصة لهذا الفيلم فإن مناقشته على المستوى الفنى تثير عدة تساؤلات هامة: أولها: عن معنى اختيار اسم «العرافة» نفسه عنواناً للفيلم وعن ضرورته.. وثانيها عن حكمة اختيار فترة ما سمي «بمراكز القوى» وغياب القانون لتقديمها مرة أخرى فى السينما..

وثالثها: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلاً ومقاوماً لمراكز القوى.

وعند تلخيص موضوع الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات..

إن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازماً فى البوليس فيفخر به أبوه الفيومى باشا - هكذا يطلق عليه أهل القرية - (محمود المليجى) الذى نفهم أنه كان لواء بالجيش وأحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضواً فى مجلس الأمة من الذين يقدمون الاستجابات المزعجة للسلطة - يشير الفيلم بوضوح إلى أنه يقع بعد هزيمة ٦٧- ولكن أحد جوانب شخصية اللواء الفيومى باشا إنه ثرى كبير يملك أرضاً يستأجرها منه الفلاحون كما ورد على لسان بعض شخصيات الفيلم.. وهو من تلك الشخصيات التى تعودت السينما المصرية على أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف» وتكون هذه إشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.

عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة
القطار بالغامرة التى تصبح بعد ذلك محوراً للفيلم كله.. الطالبة الجامعية الحسنة
سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالأغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من
بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحت لنا هى بتعبير
«الصينية».. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب
فيتعرف عليها ويضمنها عند الجندى ليفك قيدها ويقدم لها الشاى والسجائر
والسندوتشات، كما يصحبها معه إلى الدرجة الأولى بالقطار، حيث تروى له - ولنا -
قصتها من خلال مشاهد (فلاش باك) سريعة نفهم منها أنها طالبة بكلية الطب
تزعمت الطلبة المحتجين على هزيمة ٦٧، والمطالبين بالكشف عن المسؤولين عنها
ومحاكمتهم.. وهو ما عرف «بأحداث الطلبة» التى بدأت عام ٦٨ والسنوات التالية..
وسجنت سامية أبو السعود مثل آلاف غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى
أُفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التى نعرفها جميعاً لأنها
جزء من التاريخ الحقيقى بل الواقع القريب جداً بحيث عايشناه كلنا وشاركنا فيه..
وهو أن أمها التى لا تخلو من بقايا حسن قديم ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً
والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى نفهم بالضرورة أنه وزير الداخلية لا
أقل.. والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع للممثل الذى لعب الدور وهو جميل راتب
الذى يتفوق كثيراً فى مثل هذه الأنوار حتى يصبح جزءاً منها أو تصبح هى جزءاً
منه.. والذى يوحى حتى اسمه المجرد (الكفراوى) بالقسوة والتحجر والخلو من أى
عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه أن يعفو عن
ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل «الإنسان» واستثنىها هى بالذات من الحبس
وأفرج عنها.. ولكى يضىء الفيلم مزيداً من القبح والحقارة لا على تلك الشخصية
وحدها وإنما على كل المرحلة التى يقصدها.. فإنه يجعل الرجل المخيف يساوم الأم
على دفع الثمن فى علاقة ما ينشئها معها.. لا نفهم إذا كانت علاقة كاملة كما يحتتم
المنطق أم علاقة غير محددة مثل كل العلاقات المشابهة فى أفلامنا التى لا تحسم
شيئاً.. فتجعل الضابط الكبير يصطحب الأم معه فى حفلاته وحيث نراه يوصلها
بعربته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كائى (جنتلمان) مهذب لا ندرى حجم الثمن
الذى تقاضاه.. وإن كنا نجزم بشرف السيدة ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف
الذى لم تفرط فيه.. ولكى تبقى المسائل رومانسية كالعادة لا نستطيع أن نقطع فيها

بحقارة هذا الرجل أو نبلة وعطفه الفياض.. ويشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شئ مقابل حرية ابنتها.. ثم يوحشية تلك المرحلة التي يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بإنسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة!

وعندما تكتمل (الفلاشات) التي تحكى فيها الفتاة الطالبة الجامعية قصتها.. تكون الصورة قد اكتملت أمام ضابط البوليس الشاب فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بذور التردد بين واجبه المهنى كأحد رجال هذه السلطة وأيديها الباطشة وبين حسه «الوطنى» والإنسانى كرافض لهذا النوع من القمع وفقدان الحرية فى التعبير.. ولكن عندما تهرب منه الفتاة كما لا بد أن نتوقع يستيقظ فيه ضابط البوليس ويصمم على ضرورة العثور عليها وتسليمها بأى ثمن..

وبعد مغامرة مضحكة يفقد فيها الضابط أى أثر للسجينة الهاربة ثم يعود فى اللقطة التالية مباشرة فيعثر عليها كما يحدث فى حوادث الأبطال أو ألعاب «عسكر وحرامية».. نجدهما معاً بالقرب من كوخ أحد الصيادين فيما يشبه البرارى.. وهنا يفقد سير الأحداث أى منطق درامى أو عقلى.. فإى سجين سياسى لا تتاح له فرصة الهرب ويبددها بهذه البساطة إلا إذا كان طفلاً يلهو..

ومن ناحية أخرى فلو أن السجينة هربت بالفعل لانتهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية وحتى بعد أن ضبط الضابط سجينته قرب كوخ الصياد فإن ثعباناً سينمائياً هائلاً يلدغه فى ساقه فتتجدد فرصة الهرب.. ولكن لأن الثعبان سينمائى كما قلنا ويعرف دوره جيداً فى تطوير الأحداث.. فإن لدغته تؤدى إلى أن تتشغل السجينة بإنقاذ الضابط بامتصاص دمه المسموم وعلاج جرحه ثم إيوائه بعد ذلك فى كوخ الصياد ورعايته حتى يشفى.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك ويبحث تصبح كل الأحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسية هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الأفلام الأخرى.. ويكون الفيلم قد ألح إلي هذا الحب على أى حال من البداية (بالاستطراف) المفاجئ بين الضابط والسجينة الحسناء.. والذى دعمته بلاشك السندوتشات وعلبة السجائر وكوب الشاي!

وتتكرر محاولة الهرب مرة أخرى لتتكرر العودة أيضاً ولأسباب لا نعرفها بالضبط سوى أن الشخصيتين المتناقضتين اللتين تمثلان طرفى المطاردة أو (القط والفار)

وقعا فى الحب وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة ويحدث الانقلاب فى نوافع شخصية الضابط لتسليم السجينة بحيث يقرر أن يحيمها بنفسه بل وأن يقوم بتهريبها وهو انقلاب قدمه السيناريو بشكل منطقي.. وهو يصعد الأحداث الفرعية بشكل منطقي ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب هو ضابط جيش سابق ممن اشتركوا فى ثورة يوليو على حد ما سمعنا فى إحدى جمل الحوار على لسانه.. وهو الآن عضو مجلس أمة كما قلنا ومن الذين يسببون «إزعاجاً» بمناقشاتهم واستجواباتهم فى المجلس.. وخوفه على مستقبل ابنه يجعله يرضخ لشروط الكفراوى بسحب الاستجواب.. وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز أيضاً على علاقة الكفراوى بمعاونيه الذين ينفذون أوامره وهم يرتجفون خوفاً منه.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى أفضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وأداءً..

ولكن الفيلم يفرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. بعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل عن عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحلل الظاهرة ولا المرحلة نفسها وإن كان لا يسقط فى إغراء مهاجمة ما سمي بمراكز القوى وهو ما تشير به موجة من الأفلام التجارية الرخيصة إلى عهد عبد الناصر وتهاجمه هجوماً ضارياً ولا أخلاقياً أحياناً لا يستند حتى إلى الفهم السياسى السليم لتلك المرحلة ولا ينطلق من مبدأ المعارضة الشريفة وإنما من مبدأ «المعارضة من أجل البيع» ونقد كل ما هو ماض فقط لجرد إنه أصبح ماضياً ولا يخشى منه..

الفيلم فى الواقع لا يسقط فى هذه الموجة التى انتشرت فى كثير من الأفلام السطحية الرخيصة والمناققة.. بل أن أفضل ما فيه إنه يثير ويوعى لا يمكن تجاهله قضية الحرية مطلقة ومجردة.. وحق الناس فى التعبير وفى المعارضة دون أن تقمعهم السلطة.. بل أن السلطة هنا كما يرمز لها ويلخصها الكفراوى هى نظام وليست فرداً مرتبطاً بمرحلة أو بعهد خاص.. وهذا ما يشير إليه الفيلم بوضوح بحيث تصبح علاقاته الفردية جزءاً من إطار عام.. أو واقعاً تحت ضغوط هذا الإطار العام.. وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الإشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت.

فليس منطقياً مثلاً أن تحدث كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها فى

الفيلم بهذه السهولة المضحكة والتي كانت قمتمتها تهريب الضابط للسجينة المريضة من المستشفى إذا كان النظام صارماً ومتيقظاً بالشكل الذى قدمه به الفيلم نفسه.. وليس منطقياً أن يقدم ضابط شرطة على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجرأة المتسرعة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.

والتحولات الهامة فى حياة الإنسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس - لا تحدث بهذه السرعة.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية أشد تعقيداً..

ويقودنا هذا إلى سؤال هام: لماذا ضابط بوليس بالذات؟.. صحيح أن ضابط البوليس الشاب هو مجرد شاب حديث التخرج ولم يتم تلويثه بعد.. بمعنى أنه لا يكون مستبعداً أن تكون له اهتماماته الوطنية والسياسية البيئة مثل من هم فى نفس سنه مثلاً من طلبة أو خريجي الجامعة الذين كانوا قاعدة الهبات السياسية الغاضبة فى مصر بعد هزيمة ٦٧.. وهناك ضباط بوليس شرفاء بالتأكيد كانت لهم مواقفهم الراضية لما كان يحدث ولاستخدامهم أنوات قمع ضد أشياء هم أنفسهم مقتنعون بها.. ولكن فى فيلم سينمائى يتم صياغته طبق تخطيط واختيار حر - أو مفروض أنه حر - يصبح اختيار ضابط بوليس لإضفاء هذه الهالات البطولية عليه مثيراً للتساؤل. صحيح أن هذا الاختيار بالذات يمنح كاتب السيناريو فرصة جيدة لاستخدام الصراع بين الواجب والعاطفة عند ضابط البوليس استخداماً درامياً جيداً.. بل يصبح هذا الصراع نفسه محوراً أساسياً للفيلم.. ولكن يظل التساؤل قائماً: لماذا من بين كل شرائح الشباب المنخرطين فى الحركة السياسية الصاخبة بعد الهزيمة نختار ضابط بوليس بالذات وليس طبيباً أو محامياً أو حتى طالباً عادياً.. لا سيما إذا كان هذا الضابط قد «تورط» فى السياسة ولم «ينخرط» فيها بالضبط وبناء على دافع شخصى عاطفى مجرد وليس بناء على اقتناع بأى قضية؟

ثم أليس القول بأن ضابط بوليس كان واجبه القبض على سجينة سياسية هاربة ولكنه بدلاً من ذلك هربها وتزوجها ووقف فى وجه السلطة التى يمثلها من أجلها.. أليس فيه كشفاً عن الجوانب الإنسانية «الظرفية» فى هذه السلطة وإشارة إلى أن بعض أفرادها يمكن أن يحبوا ويفهموا ويتعاطفوا رغم الموقع الذى وضعتهم فيه وظروفهم ضد أى حب أو فهم أو تعاطف؟

نحن لسنا ضد صنع فيلم عن ضابط بوليس شهيم ونبيلى.. فهذا واقع من السخف إنكاره.. بل إنه على العكس يعطى مادة درامية رائعة.. ولكن المسألة هى مسألة

اختيار فى الأساس.. وفهم سياسى أولاً لوظيفة الفيلم وتوقيتته.. أى أنها مسألة أولويات..

ولكن ما لابد من رفضه هو النهاية البوليسية الهزيلة وغير المنطقية.. حين يختبئ الضابط والسجينة التي تزوجها فى قصر فخم المفروض أنه فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ولكن منطق الفيلم المصرى التقليدى يصر على أن يجعله نفس القصر التقليدى فى كل الأفلام ورغم عدم مناسبة ظروف البطلين لهذه القخامة.. وبدون أن يفسر لنا الفيلم الحلول المادية التي توصلنا إليها بعد إفلاسهما.. ولكى تكون النهاية الفاجعة بعد ذلك غير منطقية ولا ضرورية.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المدججين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو الصحراء.. ثم طلاقات الرصاص الهزيلة جداً والتي تقتل كل الناس ما عدا البطل - ربما لأنه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم..!

ويثور تساؤل أساسى آخر لا يمكن نسيانه: لماذا «العرافة»؟.. إن العرافة هى سيدة عجوز قرأت «البحث» للضابط الشاب فى بداية الفيلم وتنبأت له بأن أمامه بحرًا من الدم.. ثم تحقق كل هذا بالفعل.. فهل يريد الفيلم أن يهاجم الظلم والقمع السياسى ويدافع عن حق الناس فى التعبير عن آرائهم دون أن يبطش بهم.. هل يريد أن يدافع أيضاً عن العرافات وأن ينصحننا بسماع كلامهن؟.. وماذا لو سارت أحداث الفيلم بدون مسألة العرافة هذه نهائياً وبدون هذا العنوان؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى أحسن حالاته كمخرج إلا من حيث اختيار موضوع جيد.. ولكن أضعف مناطق الفيلم تنفيذاً هى النهاية بلاشك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى أديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة فى مجموعة أفلامه الأخيرة..

وإن كنا نعيب عليه فى بعض هذه الأفلام ميله إلى النهاية الفاجعة ولو بلا ضرورة.. فهى نهايات أقرب إلى المذابيح.. وهو مسئول عن المونتاج فى هذا الفيلم بالتحديد عن مناطق «الهبوط» فى الإيقاع فى بعض الأحيان.. ولكن ما لابد من الإشادة به فى هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا مقدرة على إدارة الممثل.. وهو هنا يجعل حتى من عمر خورشيد ممثلاً مقبولاً جداً فى حدود

دوره... ولاشك أنه حقق تقدماً كبيراً في قدرته على الأداء.. كما كانت مديحة كامل في أحسن حالاتها في دور مليء بالتحولات والتعبيرات ولكنها كانت أكثر إقناعاً في النصف الأول من دورها كطالبة مطاردة سياسياً.. ويكشف يونس شلبي عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته الفذة على الإضحاك من لا شيء إلى تعبيره الجيد تماماً عن الطالب الجبان ولكن الراغب في المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها.. وتتفوق مديحة يسرى إلى أقصى حد مطلوب منها في التعبير عن دور الأم بحيث تعكس خبرة طويلة طبيعة لم تذهب عبثاً..

أما جميل راتب فقد كان ممتازاً بحيث لم أصبر حتى يحين الحديث عن التمثيل.. وهو في كل دور جديد يكشف عن ممثل حقاً وراسخ نحس دائماً أنه لم يعط بعد كل ما يملك!

أفلام ١٩٨١

«الشريدة».. مشكلة الجهل عندما يملك النقود !

بعد «فتوات بولاق» نعود مرة أخرى إلى مشكلة نجيب محفوظ فى السينما.. أو علاقة نجيب محفوظ بالافلام التى تؤخذ من قصصه وتحمل اسمه من باب ضمان الزواج الجماهيرى - وهى ظاهرة جيدة جدا على أى حال.. أن يصبح اسم أديب كبير فى حجم نجيب محفوظ وقيمتة اسما فى الشباب - ولكن لأعترف هذه المرة بأننى لم أقرأ قصة «الشريدة» التى اخذ منها هذا الفيلم ولا أدرى أين تقع فى ابد نجيب محفوظ.. ولكننى وجدت نفسى أمام فيلم آخر جيد لأشرف فهمى..

واحيانا يصبح من الأفضل أن تنسى الأصل الأدبى للفيلم.. للتعامل معه كفيلم سينمائى مستقل أيا كان مصدره ولتناقش نفسك: هل اقنعك أم لم يقنعك.. وهذه حالة فيلم «الشريدة» الذى كان تناوله لمشكلته كافيا فى ذاته لكى يشدك إلى شىء جديد لتابعته.. ويحيث لا يصبح مهما مدى قربه أو بعده من نجيب محفوظ... فالقصة ليست فى كل الحالات من الأشياء التى ينزعج الانسان عن مدى فهمها لأديب كبير وقربها أو بعدها عنه.. وهى ليست من أعماله الكبيرة أو الهامة كما هو واضح ..

ولكن أحيانا أخرى يصبح واجبا أن نرجع إلى الأصل لنرى كيف تم تناوله.. حين تكون رؤية الكاتب وتناوله للعالم هى محور العمل كله... وبحيث تصبح عملية تجريدته من محتواه الحقيقى وتحويله إلى مجموعة «خناقات» غلطة لا داعى لذكر اسم الرجل أثناء ارتكابها.. كما هو الحال فى فيلم «الفتوات» ..

و «الشريدة» هو الفيلم الثالث بعد «مع سبق الإصرار» و «ولا يزال التحليق مستمر» الذى يؤكد الخط البيانى الصاعد للمخرج أشرف فهمى.. وأن لم يكن فى نفس قوتيهما.. وقد يبدو هذا متناقضا.. اذ كيف يكون الخط البيانى لأى مخرج صاعدا اذا كان فيلمه الأخير أقل قوة من فيلمية السابقين!.. ولكن تقديرى

الشخصي أن «الشريدة» يؤكد هو الآخر من حيث جدية تناوله أن أشرف فهمى دخل مرحلة جديدة فعلا ومختلفة عن مرحلة «شوق» و «بص شوق سكر بتعمل ايه» وأشياء أخرى نسيتهما قطعاً لفرط سخافتها.. بينما ينقذ هذا المخرج الشاب نفسه ويصحو فجأة ليتأمل أعماله وينقدها قبل أن ينقدها له أحد ليقرب أن يغير المسار وأن يبحث عن أشياء جادة.. وفي هذا المجال لا يختلف «الشريدة» عن الفيلمين السابقين ولا يعتبر تراجعاً عنهما وإنما خطوة إلى الأمام أيضاً.. من حيث علاقة الموضوع بحياتنا الحقيقية من ناحية.. ثم من حيث تقدم مستوى أشرف فهمى التكنيكي وجديته من ناحية أخرى.. ول يؤكد مرة أخرى صحة الافتراض الذى ذكرناه أكثر من مرة.. وهو أن مشكلة السينما المصرية الأساسية هى الموضوعات التى لها علاقة بحياتنا.. وبالتالي فهى مشكلة سيناريو.. فلو وجد السيناريو الجيد.. فلدينا أكثر من مخرج جيد فى انتظاره ..

ومشكلة «الشريدة» فقط هى أنه يبدو وكأننا يتناول قصة فردية.. وأن تعميق هذه القصة وربطها بالظروف العامة.. لا يجعل أحداثها - فى الظاهر - تتجاوز أبطالها.. ولكن من الظلم أن نقول هذا ونمشى.. فظاهرة الرجل الغنى الذى تزوج فتاة جميلة بفلوسه أصبحت ظاهرة عامة أيضاً فى السنوات الاخيرة كما فى السنوات السابقة.. وتكتسب قصة هذا الفيلم - ايا كانت علاقتها بقصة نجيب محفوظ - أهميتها من أنها تجعل هذا الرجل الغنى جاهلاً أيضاً.. ثم تضعه فى مواجهة زوجة متعلمة اشتراها بفلوسه.. ومن هنا تتبع الدراما.. ولكنها لا تظل دراما سينمائية بالمعنى الذى يكفى لجذب الجمهور واسالة دموعه اذا لزم الامر.. ولكنها دراما يمكن أن نصدق أنها تحدث الآن وفى حياتنا ونتيجة لظروف اجتماعية واقتصادية حقيقية.. إن المقاول الثرى الجاهل محمود ياسين يتعرف بالفتاة الجميلة الفقيرة نجلاء فتحى فى ظروف ما.. وصحيح أنه رجل جلف فظ سوقى يفهم العالم من خلال كمية النقود التى يستطيع أن يشتري بها الزوجة الجميلة بنفس البساطة التى يشتري بها الحديد المسلح.. ولكن هذا الجاهل وهذه الفظاظة لا يمثلان أية مشكلة لدى أهل العروس الحسناء الذين يجدون فى هذا الزوج القادر فرصة حياتهم الوحيدة للخروج إلى السطح وليأخذوا فرصتهم الأولى والاخيرة فى حياة حقيقية ..

ولا يهم بعد ذلك مشاعر العروس الحسناء نفسها.. ولا مدى حبها أو كراهيتها لهذا الرجل الذى اشتراها.. ولا حجم السعادة أو الشقاء الذى يمكن أن تستمتع به..

فالأبنة هنا هي مجرد سلعة مثل قنطار اسمنتت.. والتاجر الثرى هو الوحيد القادر على الشراء.. ثم هو المهروب الوحيد إلى حياة أفضل.. فما هي المشكلة ؟
ولأن في حياتنا الحالية عمارات كثيرة ضخمة تطلع كل يوم رغم أزمة الإسكان.. فلا بد أن هناك مقاولين كثيرين يملكون الملايين ولا يهم بعد ذلك كيف ولا من أين.. وكما حدث فى الفيلم الهام جدا «انتبهوا ايها السادة» فان ولاء الفلوس يكتسح كل الحواجز والقيم ويشترى كل شىء وتنهار فى مواجهته أى مقاومة.. وإذا كان محمود ياسين نفسه فى «انتبهوا» قد واجه مقاومة ضارية من أستاذ الجامعة حسين فهمى وانتصر عليه.. فما بالك إذا لم تواجهه فى «الشريدة» أى مقاومة ؟
ومن هنا علاقة «الشريدة» بما يحدث يوميا وفى الواقع وبما لا يستطيع أحد أن يجادل حوله.. ولكن ما أضافه «الشريدة» وبتكريز خاص هو أن هذا الما قول الجاهل هو الذى أرسل عروسه الحسنة إلى الجامعة لتتلم وتصبح محامية مشهورة وناجحة.. ويبدأ الصراع بين الشخصيتين من هذه النقطة.. العلم فى مواجهة الجهل.. وما يسمى «تحضرا» فى مواجهة الغلظة والجلافة وهنا يوقعنا الفيلم فى الحيرة ..

فنحن نقتنع جدا - ولكن مؤقتا - بقضية الزوجة المتعلمة وهى تحتل تصرفات الزوج اللفظة وشديدة السوقية.. إلى حد أن نتعاطف معها وهى تجهض نفسها رغبة فى التخلص من طفل يوثق علاقتها أكثر بهذا الزوج.. فعلاقة كهذه محكومة بعدم التكافؤ العقلى أو الثقافى محكومة فى نفس الوقت بالفشل والتوقف.. ولا داعى لطفل يطيل من عمر علاقة مجهزة من الأصل ..

ولكننا سرعان ما نغير رأينا ونتعاطف مع الزوج الجاهل شيئا فشيئا.. ومع اكتشافنا المستمر لجوهره الطيب.. فهو أنسان صادق جدا مع نفسه أولا وتلقائى ويتصرف ببساطة وحسب تكوينه الاخلاقى والثقافى الفطرى.. ويكفى أنه لم يدع شيئا ولم يخدع أحدا.. ثم أننا نعرف أنه ولى نعمة هذه السيدة.. وهو الذى مكنتها بفلوسه من أكمال تعليمها حتى أصبحت محامية ناجحة.. فلماذا بررت لنفسها أن تستفيد من امكانياته حتى تصعد ولكى تكتشف بعد ذلك أنها تزوجت جلفا؟ ثم نحن نقتنع تماما مع الزوج بحجم الجريمة التى ارتكبتها باجهاض نفسها فحرمت هذا الرجل الطيب من حقه فى أن يكون أباً.. وقتلت - على حد تعبيره هو البسيط - طفلا لا نذب له فى كون أبيه جلفا.. بل أن القضية الأخطر التى ينبج الفيلم فى

أقناعنا بها.. هي ما ذنب هذا «الجلف» نفسه اذا كان قد صنع ثروته في ظروف عامة تسمح بصنع الثروة لأمثاله وينفس هذا الأسلوب دون أن تكثر كثيرا بنوع الشهادة التي يحملها.. اذا كان يحمل أى شهادة اصلا؟.. ليست هذه هي القيمة الوحيدة السائدة ؟

ولأننا نقتنع طول الوقت بأنه كان هناك طرف مخلص وصديق في حبه وإلى حد الضياع والبكاء فهو الزوج الجاهل وليست الزوجة المتعلمة المرعية.. فنحن نتعاطف مع هذا الزوج حتى وهو يقدم - في قمة أحساسه بالمهانة - على هذا السلوك الجريء «البلدى» حين يحضر لها غانية في عقر دارها ليضربها بها.. بل أننا نتعاطف حتى مع هذه الغانية حين يشرح لنا الفيلم مشهداً بعد الآخر ظروف تحولها إلى هذا النوع من الحياة ما دامت لم تجد وسيلة للبقاء على السطح هي الأخرى غير هذه.. ولأن السيناريو رسم شخصية الغانية باجادة وإقناع كافيين ولم يجعلها مجرد الغانية التي تظهر في الأفلام لمجرد مقتضيات الشباك .

ونحن نكتشف من خلال هذا الفيلم الجيد أشياء كثيرة.. أننا نفقد سعادتنا عندما نقبل أن يشترينا أحداً.. وليس من حقنا بعد ذلك أن نشكو.. أن من انفق على تعليمي هو بالقطع أفضل مني ومن شهادتي ومن نجاحي وليس من حقي أن اعايره بشيء.. أن الحب ليس في البيوت المغلقة على زواج رسمي لأنه أعمق وأثمن من ذلك بكثير.. أن الغانية توجد دائما لأن هناك زواجا تعسا وزوجة لم تحاول بما يكفي أن تحتفظ به في البيت.. أن الغانية ليست مجرد سيدة مستهترّة وإنما هي وظيفة اجتماعية تتجسّد أحيانا في علاج مشاكل وعيوب العلاقات الصحيحة.. إن الحب والفهم والحنان هي مسائل نسبية تكون صحيحة في مكانها الصحيح وليس مكانها الرسمي.. وفي مشهد ذكي جدا وبلغ الدلالة يتوجه الطبيب إلى نبيلة عبيد ليخبرها عن خطورة حال الزوج المريض محمود ياسين.. فتشير له إلى نجلاء فتحي قائلة: الدام.. فالزوجة الحقيقية هي من يموت الزوج على فراشها ..

ولكن مشكلة الفيلم بهذا الشكل هي أنه تعاطف نهائياً وبشكل مطلق مع الجهل ضد العلم.. وجعل المقاول الجاهل اللفظ ملاكاً في مواجهة محامية قاسية وشريرة أو عديمة الفهم على الأقل.. وكأن الجهل هو سر مزايا الزوج.. والعلم هو سبب كل شرور الزوجة..

ولا أدري كيف طرح الفيلم قضية بهذه المقارنة الخاطئة من الألف إلى الياء..

والتي يمكن أن تؤدي - لدى الجمهور العادي على الأقل - إلى مفاهيم خطيرة
تقتنعهم بالا يعلموا بناتهم حتى لا يصبحن قاسيات ومتكبرات مثل نجلاء فتحي في
الفيلم.. وأن يقتنعوا أولادهم بالا يذهبوا إلى الجامعة ما دام ممكنا أن يصبحوا
«مليونيرات بطرايبش» مثل محمود ياسين ..

ولا يمكن أن يكون نجيب محفوظ وأحمد صالح وأشرف فهمي قد قصدوا هذا
المعنى.. ولكن هذه هي القيمة التي تصل إلى الناس من فيلمهم.. ولا أدري خطأ من
هذا.. وتكون الكارثة مضاعفة إذا لم يكون خطأ.. ويكون هذا المعنى المقصود
والمتعمد من هذا الفيلم !.

ان «العلم» الجاهل الذي هو الضحية الوحيدة في الفيلم الذي يشير بوضوح إلى
أن المجرم الحقيقي والوحيد أيضا هو التعليم.. فكلنا نخرج بانطباع أنه لو لم يكن
نيلا وشهما وخيرا بحيث ينفق على تعليمها حتى تصبح محامية ناجحة لما أحست
بالاحتقار الشديد الذي يتحول في بعض الأحيان إلى الجريمة الكاملة.. وبدلا من أن
يطرح الفيلم قضيتي على أساس المواجهة بين أسلوبين في السلوك: سلوك الزوجة
المتحضرّة وهو السلوك الوحيد الواجب أيا كان أصلها الاجتماعي.. وسلوك الزوج
الطيف الذي يبيصق فلوسه في وجوه الجميع كما يبيصق «قشور اللب» والذي يسكر
طول الوقت.. فانه يضعنا في مقارنة خاطئة بين الجهل والعلم حاسما القضية تماما
لصواب الجهل وضد العلم وكأنه السبب الوحيد في كل هذه الشرور.. وبدلا من دفعنا
إلى الاشتمئزاز من سلوك الزوج يغيرينا بالاعجاب به والاشفاق عليه.. خاصة عندما
يجعله - بلا أي ضرورة درامية - مريضا بالكلّي ويموت أمام أعيننا في مشهد فاجع
وبعيداً عن بيته.. وبعد أن أدركت زوجته المجرمة طول الوقت قيمته بل وتفجر حبها له
فجأة كالينبوع بلا أي مناسبة أو نقطة تحول منطقية.. ولجردان هناك قصة موازية
لزوجة أخرى انتشلها زوجها هي وعائلتها من فقرها وعلمها أيضا فكان جزاؤه أن
قتلته عندما ضبطها مع عشيقها.. وهذه الزوجة القاتلة هي محامية أيضاً تعمل في
مكتب الزوجة التي قتلت زوجها ولكن بلا مسدسات.. وهي صدقة غريبة بلا شك أن
تحدث قصتان متطابقتان تماما في مكتب محامية واحدة.. ولكن هل هي صدقة
أيضا أن يكون كل المتعلمين في هذا الفيلم أشرارا وقتلة إلى هذا الحد ..!

ولكن رغم هذه الثغرات فإن السيناريو جيد الحبكة والتسلسل إلى حد كبير.. وهو
أفضل ما كتبه أحمد صالح حتى الآن.. والحوار سلس ولاذع ومطابق للشخصيات

ويلعب دوراً كبيراً فى التشويق.. خاصة فى المشاهد التى تجمع بين محمود ياسين ونبيلة عبيد وهى «أظرف» المشاهد وأكثرها تقبلاً من الجمهور.. وأشرف فهمى يواصل نضجه التكنيكي حينما يستخدم الأسلوب المناسب للموضوع المناسب ويتأكد أسلوبه رسوخاً وعقلاً.. وأن كان ليس ضرورياً ولا مقدسات على الإطلاق أن يقدم فى كل فيلم هذا المشهد الازلى للحفلة الماجنة فى بيت ماجن وحيث مجموعة من «البهوات» والسيدات يعتقدون صفقات مشروعة.. فلقد أصبح هذا المشهد مستهلكاً وممجوجاً فى كل الأفلام التى تريد أن تنتقد ما يحدث فى هذه الشرائح من المجتمع.. وحتى لو كان الهدف هو اتاحة الفرصة لرقصة هنا أو هناك.. ويجب أن يطمئن أشرف فهمى إلى أن موضوعاته أصبحت «أنضج» من ذلك.. وأنه لم يعد يصح التنازل عن شيء من أجل «شباك» وهى !.

المصور عصام فريد والمونتير عبد العزيز فخرى يتقدمان كثيراً أيضاً فى أفلام أشرف فهمى.. وإن كان الايقاع يهبط قليلاً فى منتصف الفيلم حيث تتجمد الأحداث وتتحول إلى ما يشبه الاذاعة.. وهى مسئولية يشترك فيها السيناريو والإخراج بالطبع.. وكنت أحب أن أقول شيئاً طيباً عن موسيقى جمال سلامة الذى أؤمن بأنه مؤلف موسيقى موهبته أكبر مما يستهلكها فى أفلامه الكثيرة وإلى حد التكرار ..

أما الشيء الطيب الذى لا بد أن يقال فهو عن التمثيل.. وحيث يبدو محمود ياسين فى قمة تمكنه من ادواته فى التعبير وفى شخصية مختلفة تماماً يقدم فيها وجهاً جديداً حقاً بملابسه وتسريحة شعره وادائه للحوار وتعبيراته السوقية... مما يؤكد أن هذا الممثل لم يصل عبثاً.. وأنه أصبح ممتلكاً تماماً لأسرار حرفة التمثيل يتقلب بها من دور إلى دور بعيداً عن النمط الواحد وبشكل يدعو إلى التقدير حقاً.. وعلى نفس المستوى تقف نبيلة عبيد التى تصبح فى أحسن حالاتها مع أشرف فهمى بالذات.. وبعد دورها الجيد فى «ولا يزال التحقيق مستمراً» لا تتراجع بل تتقدم خطوة أكثر.. وربما لم تكن طبيعة الشخصية التى لعبتها نجلاء فتحي فى صالحها.. ليس لأنها شخصية مكروهة.. وإنما لأنها بالغت أحياناً فى جمودها حتى أحسنا أنها فى غير مكانها !

الرحمة يا ناس!... فالسينما حظوظ.. حقاً

لا أعتقد أن كثيرين «أخذوا بالهم» من هذا الفيلم أو أحسوا به سوى جمهور دور العرض الشعبية الذين يذهبون إلى كل الأفلام من باب الصدفة أو الفرجة على أى صور متحركة ملونة وحواديت ظريفة.. فالفيلم يعرض فى الواقع عرضاً «سرياً» بسبب فقر الإنتاج المدقع فيما يبدو الذى لم يسمح بأية ضجة دعائية.. ثم هو من ناحية أخرى فيلم لا يلفت النظر من الأصل.. فليس به اسم رنان واحد وإنما على العكس.. قد تدعوك بعض الأسماء على «الأفيس» إلى التردد كثيراً قبل الدخول وتفضل أن تشتترى بثمن التذكرة كيلو موز !.

وأعترف بأننى ذهبت إلى هذا الفيلم وأنا متحفز ضده مقدماً.. هذا شئ سئ جداً بالطبع وضد الأمانة النقدية.. فليس مفروضاً أن تدخل أى فيلم بحكم مسبق أى كانت انطباعاتك القديمة عن صانعيه.. ولكننا بشر على أى حال.. ولا يمكن أن نظل نلدغ من نفس الجحر مئات المرات بون أن نخرج من ههنا ونأخذ مواقف جاهزة ضد هذا أو ذاك.. والمهم ألا ينعكس الرأى المسبق على العمل الفنى نفسه.. بمعنى أن نعطيه حقه فى التقييم الموضوعى فاذا وجدناه جيداً أو لا بأس به وجدنا الشجاعة لنقول ذلك .

وهذا بالضبط هو ما حدث مع فيلم «الرحمة يا ناس».. فقد دخلت فى ساعة عصرية تعيسة وبحكم أداء الواجب المهنى فقط وأنا أتشعب وأقاوم النوم والعن الساعة التى عملت فيها ناقداً سينمائياً بدلاً من «أسطى ميكانيكى شكمانات» محترم أكسب مرتب الشهر فى يوم واحد وبون أن اضطر لمشاهدة فيلم عربى الا فى فسحة يوم الاحد مع «الجماعة» ومن باب المزاج فقط !.

وكانت هناك أشياء مستفزة فى هذا الفيلم من البداية.. أولاً طاقم ممثليه الذين كانوا واضحاً أن ظروف الانتاج الفقير جمعتهم من الشرق والغرب من باب التوفير.. وثانياً اسم مخرجه كمال صلاح الدين الذى كانت له بعض محاولات سابقة فى التمثيل تحول بعدها إلى الاخراج لسبب مجهول - الواقع أن افلامه القليلة التى اخرجها «قيدت ضد مجهول»- ثم غاب عن التمثيل والخراج معا ليعود ويفاجئنا بهذا الفيلم مخرجاً فقط لحسن الحظ ..

ولكن ما كان مثيراً للاستفزاز أكثر من أى شىء آخر هو عنوان الفيلم نفسه «الرحمة يا ناس».. فقد كان يوحى أولاً بجرعة ميلودراما وكوارث هائلة.. ثم كان استمراراً ثانياً لموضة هذه العناوين المبتذلة التى يهبط فيها المنتجون إلى أسوأ مستويات استدراج مشاعر الجمهور وابتزاز دموعهم وأحزانهم وحيث تتحول السينما إلى نوع من «الشحاتة» الرخيصة نتذكر فيها هؤلاء الجالسين على باب السيدة مادين ايديهم للناس فى مذلة.. فأحياناً يصبح عنوان الفيلم «رحمتك يارب» وأحياناً «حكمتك يارب» وأحياناً «يارب توبة»... ولن نندشش أبداً عندما نسمع فى المستقبل القريب عن فيلم «عشاننا عليك يارب» وفيلم «ربنا يهدك» أو فيلم «الهى وأنت جاهى تنطس فى نظرك ياللى فى بالى».. ولا بأس أبداً بفيلم آخر يصبح اسمه : «كنست عليك تراب السيدة!» .

وإذا كانت عناوين الأفلام هى فى ذاتها مظهر من مظاهر أزمة السينما المصرية فى السنوات الأخيرة ودليلاً آخر على أسوأ ما وصل إليه المنتجون تملقاً لمشاعر المتفرجين البسطاء من أجل استدراجهم إلى دور العرض للبكاء على أنفسهم وعلى فلوسهم.. فأتنى أحذر على أى حال من اقتباس أى عنوان من هذه العناوين التى «ابتكرتها» الآن وسأطالب بحقوقى كاملاً من الايرادات !.

والذهل انك فى فيلم يحمل عنواناً مثل «الرحمة يا ناس».. لا تجد أى علاقة للفيلم بهذا العنوان.. وإنما هى مجرد محاولة ساذجة لاستدراج نوعية معينة من الجمهور.. ولأن المخرج أو المنتج - وكلاهما واحد فى هذا الفيلم فيما اعتقد - لا يثق بقدرة فيلمه على جذب الناس بموضوعه أو بمستواه الفنى فيمنحهم أيضاً الوعد بأنهم سيقضون وقتاً طيباً فى «مقابر الغفير» !.

ولكن المذهل أكثر أن الفيلم ليس سيناً على الإطلاق وبالقدر الذي اعترف بئني كنت اخشاه.. بل أنه على العكس فيلم لا بأس به أبداً.. وهذه مفاجأة بالمعنى الكامل.. أولا لان اسماء صانعيه كما قلت لم تكن توحى بذلك.. وثانياً لانه - فى تقديرى الشخصى على الأقل - افضل من افلام كثيرة تعرض ربما حوله وفى نفس الوقت ولكن وسط ضجة دعائية تجعلها أكبر من حجمها..

وهنا نثور مشكلة غريبة جدا من مشاكل أو الغاز السينما المصرية.. وهى مشكلة الأسماء البراقة.. فهل لو كان هذا الفيلم يحمل اسم مخرج آخر غير كمال صلاح الدين الذى لا يثق به الكثيرون كمخرج.. هل كان يلقى اهتماما أكثر!.. اعتقد ذلك.. فكثيرون من جمهور الفيلم المصرى العادى وغير العادى لن يذهبوا أصلا لمشاهدة فيلم يحمل عنوان «الرحمة يا ناس» ويحمل اسم كمال صلاح الدين مخرجاً.. وقد يذكرنا هذا بأن كثيرين ممن يصنعون أفلاما سيئة.. يجنون على « سمعتهم وعلى سمعة افلامهم».. بحيث لا يصدقهم أحد حتى لو صنعوا فيلما جيدا أو لا بأس به !
أن مشكلة أخرى من مشاكل هذا الفيلم - فضلا عن اسمه وأسم مخرجه وأسماء ممثليه - هى اسم كاتبة أيضاً سيد موسى.. وهو كاتب سيناريو جيد وجاد فى مجال التليفزيون... ولكنه فى مجال السينما ليس معروفا بما يكفى.. لأنه كتب فيلمين أو ثلاثة لم تلق أى حظ من النجاح.. ومع ذلك فإن سيد موسى هو الوحيد الذى انقذ «الرحمة يا ناس» فيما اتصور.. وإذا كنت لا اعتقد انه صاحب هذا العنوان الغريب للفيلم.. فهو بالتأكيد صاحب الموضوع الجيد الذى يناقشه الفيلم.. وهو موضوع مصرى تماما ولا يستطيع أحد أن يقول أنه ليس نابعاً من حياتنا الحقيقية وأنه يمكن أن يحدث لنا كل يوم.. ورغم أن الفكرة قد تبدو بسيطة وربما مكررة فقد استطاع بحبكة السيناريو والحوار أن يشدنا إلى متابعتها من أول لحظة وحتى النهاية ..

نحن فى البداية أمام أربعة أصدقاء شبان يتخرجون فى كلية التجارة ويبدأون حياتهم العملية ملئين بالاحلام وأوهام المستقبل.. سهير رمزى تحب مصطفى فهمى وهما شبه مخطوبين.. ومنى جبر تحب سيف الدين وهما مخطوبان بالفعل.. والأربعة من عائلات فقيرة جدا تنتزع حياتها بالعافية ويوما بعد يوم وفى ظروف صادقة تماما ربما باستثناء الشقق الواسعة جدا والتى يسكنها الجميع.. وهى شقق حقيقية لأن منتج الفيلم لم يكن يملك أجر ليكور واحد ..

وبينما تتزوج منى جبر من سيف الدين بالفعل ويبدأ مواجهة مشكلة الشقة والأثاث وما إلى ذلك.. سبقه مصطفى فهمى للسفر إلى بعثة فى باريس للحصول على الدكتوراة ويرفض الارتباط بسهير رمزى بأى أشكال الارتباط قبل أن يعود من البعثة.. ورغم الحاح الفتاة وأمها شديدة الشراسة نعيمة الصغير يرفض الشاب «ربط الكلام» ولو بمجرد دبلّة ويسافر بالفعل وقد قطع علاقته تقريباً بالفتاة التى أصبحت فى حل من ارتباطها به ..

وهنا يمكن أن نقول أن السيناريو لم يوضح هذه النقطة جيداً.. رغم أن كل الأحداث الأخرى تنطلق منها .. فموقف مصطفى فهمى غير منطقي وغير مفهوم.. فإذا كان يحب سهير رمزى فعلاً وراغباً فى الاحتفاظ بها ليتزوجها بعد العودة.. فقد كان لابد أن يرتبط بها أى ارتباط وأياً كانت ظروفه المادية وبمجرد «قراءة الفاتحة» وشراء دبلتين.. لا سيما وقد سمعنا أن أمه غنية.. وهو تقليد مصرى معروف وتلجأ إليه معظم العائلات فى مثل هذه الظروف.. ولكن رفض الشاب أن يرتبط بالبنات إلا بعد العودة.. يشككنا فى جدية هذا الشاب وهذه العلاقة.. لا سيما وهو بعد العودة يبدو متلهفاً - ويعد أربع سنوات - على الزواج من نفس الفتاة وكأنه كان يتصور أنها يمكن أن تحفظ نفسها من أجله بلا أى مقابل ..

ويعد سفر الشاب يرسم السيناريو ظروف الفتاة سهير رمزى رسماً جيداً وواقعياً.. فبينما هى تتابع زواج صديقتها منى جبر وسيف الدين وكفاحهما الجاد من أجل بناء حياتهما فى ظروف صعبة.. تعاني هى ظروف أكثر صعوبة مع عائلتها الفقيرة التى تضم أمها وأختها الصغرى طالبة الثانوى.. ومرتها المحدود من الشركة التى تعمل بها محاسبة لا يكفى بالطبع لائى مطالب الفتاة فى مثل عمرها وجمالها.. ويكون طبيعياً جداً وكتوع من الثأر من الشاب الذى هجرها بلا سبب أن تستجيب لآغراءات الثراء والحياة السهلة التى يقدمها لها صاحب شركة أخرى ثرى ولكن متقدم فى السن هو عمر الحريرى الذى وقع فى حبها وأراد أن يجدد بها شبابه ويستعيد طعم الحياة.. وكل هذا منطقي.. والفتاة تشتري بهذا الزواج من رجل فى عمر أبوها كل ما هى محرومة منه: القصر والثراء والفساتين والسيارة والسهرة الصاخبة.. ولكنها تفقد الحب بالطبع.. ثم تواجه ما لابد من مواجهته وهو الحرمان الجنسي بسبب عجز الزوج الذى أشار إليه الفيلم كثيراً ومن باب «زغزغة» ضحكات الجمهور ..

وفى نفس اللحظة التى تكتشف فيها الفتاة أنها خسرت الحب والزواج معا.. يعود حبيبها السابق من بعثته فيستأنف علاقته بها التى يكتشفها الزوج فيقرر الانتقام بطلاقها وحرمانها من كل ما منحه لها.. وفى الوقت الذى يرفض حبيبها السابق فكرة عودتها له.. فتقف وحيدة فى الشارع وقد فقدت كل شىء.. الحب والسعادة والمال والزواج.. وكأنها تصرخ بنا نحن الجمهور فى مشهد النهاية قائلة: «الرحمة يا ناس».. ولنرد نحن بالطبع ونحن نترك مقاعدنا: «طيب وأحنا مالنا» !.

ولكن أيا كان العنوان وإيا كانت أخطاء الفيلم وثغراته فقد كان فيلما جادا فعلا ومعقولا .. يناقش مشكلة فتاة مصرية حقيقية يمكن أن تواجه مشكلة كهذه فتقع فى أزمة الاختيار بين الفقر والحب.. والثراء بلا حب.. وفى تصورى أن ما فعلته هذه الفتاة فى هذا الفيلم هو صحيح تماما وأن أى فتاة أخرى تواجه هذه الظروف لابد أن تختار ما اختارته هى.. فهى ليست مدانة على الإطلاق رغم أن الفيلم حاول ادانتها بلا سبب.. ولقد كان يمكن أن يصبح هذا الفيلم أفضل كثيرا من ذلك لو توفرت له ظروف إنتاج أفضل.. فهو أكثر قيمة بالفعل من افلام تشير ضجة أكثر بسبب الاسماء.. ولكن الناس حظوظ... والافلام ايضا !.

« أهل القمة ».. والبحث عن الحقيقة التائهة

لم يكن موقف السينما المصرية أصعب مما هو الآن ربما فى تاريخها كله.. حيث توقف القطاع العام عن الانتاج بكل اشكاله المباشرة أو غير المباشرة وترك الساحة خالية تماما للقطاع الخاص الذى ظل يطالب بذلك كثيرا.. فلما جاءت الفرصة انسحبت رعوس الاموال واختفت فى تجارات اكثر ربحا وضمانا.. وانحسرت حركة العمل فى السينما بشكل واضح ولم تبق الا بعض المحاولات القليلة لاولئك الذين يحبون السينما حبا حقيقيا.. أو الذين لا يمارسونها كوسيلة «احتياطية» لجلب الاموال إلى جانب وسائل أخرى وعلى طريقة «أكل العيش يحب الخفية».. و«الارنب يجب الارنب»!

ولكنى لم أكن متشائما أبدا بشأن مستقبل السينما المصرية.. ليس فقط لان التشاؤم - أو التعالى فى الجانب الآخر - هو الحل الهروبى السهل الذى يعطينا جميعا من محاولة صنع شىء.. وإنما لاعتقادي بأنه فى أشد عهود السينما المصرية حلقة وصعوبة كانت هناك دائما بوادر أمل.. وكان هناك هذا الفنان أو ذاك الذى يحاول صنع شىء جيد .

ومشكلة السينما المصرية كانت دائما أن هناك محاولات فردية جيدة.. ولكنها لا تتحول أبدا إلى تيارات.. لا فى شكل مجموعات عمل متفقة فكريا أو فنيا ولا حتى فى شكل شركات لها مصالح مشتركة ولو تجاريا. وهذا سر فشل «المدارس» فى السينما المصرية.. فأحيانا يكون لدينا أساتذة.. ولكنهم لم ينجحوا أبدا فى ترك مدارس.. وذلك لسيادة الطابع الفردى فى العمل والخوف التاريخى من العمل الجماعى .

ولكن هذه قضايا عامة جدا فى السينما المصرية لا أريد أن انساق وراءها.. فما

كنت اريد أن اقول من البداية انه فى اشد فترات السينما ركودا يبقى الامل دائما فى فيلم لصالح أبو سيف أو يوسف شاهين أو كمال الشيخ أو بركات.. وتتجدد دماء السينما المصرية فى أجيال متعاقبة حيث تفاجأ أحيانا بعمل جيد لمذوح شكرى أو أشرف فهمى أو محمد عبد العزيز أو على بدرخان ..

ولا شك أن مستقبل السينما المصرية سيظل يحمل دائما هذه الوعود بمحاولات مختلفة لشبان موهوبين أو كبار ما زالوا يحرصون على أسمائهم.. وهذا ما يجعل السينما المصرية تخرج من أزمة لتواجه أزمة.. ولكن لا تموت .

وفى الاسبوع الماضى فاجأتنا الصدفه بفيلم ممتاز جعلنا نسترد تفاؤلنا بأن الصورة ليست معتمه تماما.. وإن بعض الشباب العاملين فى السينما المصرية ما زالوا يملكون ضمانتهم وقدراتهم الفنية الجيدة.. وأهم من ذلك ما زالوا يملكون شرف المحاولة.. محاولة أن يقولوا شيئا جيدا وجريئا ونظيفاً تماما.. وفى نفس الوقت متقدما فنيا وراقيا وسهل الوصول إلى الناس بحكم جاذبيته من ناحية وقربه الشديد من حياة الناس اليومية من ناحية اخرى .. وبحيث أضمن له من الآن النجاح الجماهيرى الكاسح.. فيكون ردا كافيا وعمليا جداً على أكنوبة أن الفيلم الجيد ليس له جمهور.. أو أن جمهورنا لم يعد يرضى الا ما هو تافه وسطحى ومثير لاسوأ نزعاته.. وهى أكنوبة كدت أنا نفسى اصدقها لكثرة ما رأيت من «وفيات» افلام جيدة ..

والصدفه وحدها هى التى جعلتنا نذهب إلى حفل ختام مهرجان «جمعية الفيلم» السنوى السابع - وهى بالمناسبة جمعية صغيرة عظيمة تصنع أشياء كثيرة جيدة طوال عشرين عاماً ووسط تجاهل عظيم ومتعال من اجهزة الطنطنة الدعائية وحتى من النقاد الجهابذة لنرى فيلم «أهل القمة» باعتباره مجرد فيلم مصرى جديد تعرضه الجمعية لأول مرة كعادتها فى هذه المناسبة ..

وكان «أهل القمة» هو المفاجأة ..

القصة لنجيب محفوظ.. عظيم جداً.. ولكن هذا وحده لم يعد يعنى شيئا.. «ففتوات بولاق» أيضاً عن قصة لنجيب محفوظ ..

السيناريو لمصطفى محرم وعلى بدرخان الذى أخرج الفيلم ايضاً.. الأول يكتب كثيراً هذه الأيام للسينما المصرية ويحقق مستوى تكتيكيا متقدما باستمرار - ويبدو ملتزما للجدية ولكن لا يبدو حريصاً على شيء آخر سوى هذه الجدية وعلى جودة

الصنعة وهما شيئان قد يصنعان فيلماً جيداً على مستوى الصنعة ولكن مع بقاء «شيء ناقص» ربما لم نكن نعرف ما هو ونحن نرحب بأفلامه الأخيرة.. أو ربما كنا نعرفه ولكن لا نريد أن نفرضه عليه والا لكتبنا نحن الأفلام .

وعلى بدرخان مخرج شاب أثبت منذ فيلمه الأول أنه جاد وجيد حرفياً هو الآخر.. ولكن لعل على بدرخان نفسه أدرك منذ اليوم الأول أن مسأله «جاد وجيد حرفياً» هذه لا تكفى.. وأنه لابد أن تضيف اليهما هذا «الشيء الناقص» لتصنع الفيلم المطلوب الآن في السينما المصرية.. ولذلك فقد كان على بدرخان يبدو أعقل مما يجب.. وكذلك «ابطأ» مما يجب.. فلم يتكالب.. مثل غيره على فرص العمل.. وكان يبدو رغم مظهره المتكاسل اللاهى كأنما يفكر باستمرار ويبحث باستمرار عن الشيء المفقود.. أو عن الحقيقة التائهة.. أو الحقيقة التي ليست تائهة ولكن لا يقولها أحد..

وكما يحدث أحياناً عندما يكون لدى طرف واحد من أطراف ثلاثة شيء متوهج . ولكنه لا يكفى وحده ليلمع ويحدث تأثيره بالشكل الكافى.. فإن اجتماع هذا الشيء المتوهج عند الأطراف الثلاثة مما يحدث بالتأكيد شيئاً رائعاً بالضرورة.. وكان هذا بالضبط حين تناول على بدرخان ومصطفى محرم عمل نجيب محفوظ «أهل القمة».. ولكن وربما لأول مرة يكون العمل السينمائى أقوى من عمل نجيب محفوظ نفسه.. لأنه احتفظ بنفس افكاره الأساسية ولكن حولها إلى لغة أكثر تأثيراً وجاذبية.. لغة السينما ..

والعلاقة الأساسية هي بين ضابط بوليس ونشال.. ضابط البوليس الشاب عزت العلالي يعرف النشال الخطير نور الشريف جيداً.. وواضح أن بينهما مطاردات وملاحقات سابقة.. ولا تهم هنا شخصية النشال فقد تكون هي الشخصية التقليدية للنشال الذى «يلحق» المحافظ والحقائب من الاوتوبيسات ثم يقضى وقت فراغه فى «غرفة» تعج بأفراد عصابته الصغيرة.. والذى لابد أن نلمح فيه بوادر استعداد للتوبة لو وجد عملاً شريفاً وكما تقدمه السينما المصرية دائماً .

ولكن الجديد فى هذا الفيلم هو شخصية ضابط البوليس والذى جسده عزت العلالي كأفضل ما يكون وربما كما لم تقدمه السينما المصرية من قبل منذ حسين الذى جسده عمر الشريف فى رائعة صلاح أبو سيف «بداية ونهاية».. فضابط البوليس هنا ليس تلك الشخصية البلهاء المتشنجة دائماً والتي تصرخ والمسدس فى يدها: «افتح الباب.. سلم نفسك يا برعى المنطقة محاصرة».. وإنما هو شخصية

انسانية حية من لحم ودم.. وهو نموذج «للموظف العمومي» المصرى.. رجل «فقير لأنه شريف» كما قال عنه النشال فى احدي عبارات الفيلم الذى يقدم الواقع الاجتماعى له بعمق وصدق كاملين.. ينحشر مع زوجته الشرسة وينات فى شقة ضيقة مزدحمة ومعهم أخته الارملة وابنتها الشابة التى كاد يفوتها سن الزواج سعاد حسنى.. وهو يعاني أعباء وظيفته فضلاً عن اعباء الحرب العائلية المدمرة التى تشنها زوجته على أخته وابنتها اللتين لا تطيق بقاءهما معها.. وكلها أشياء مصرية حقيقية وساخنة وتعيش فى بيوتنا ولكن لا يتحدث عنها أحد فى السينما الملونة ..

وعلى المستوى الآخر.. هناك مأساة أخرى فى تلك الاسرة المصرية العادية جداً.. فالبنات المصرية العادية جداً سعاد حسنى اوقفت تعليمها عند الثانوية بسبب الظروف الصعبة.. وهى موظفة صغيرة فى التليفونات.. تعرفت على شاب مصرى عادى جداً موظف فى وزارة الاوقاف صلاح رشوان وهى فى السابعة والعشرين وتريد أن تتزوج مثل أى بنت.. ولكن خالها الضابط يرفض فى قسوة هذا الزواج رقبضاعلانها جداً ويأردا.. فمرتبهما معا لا يصل إلى خمسين جنيها.. وهو مبلغ أصبح يكفى فقط لثلاثة كلىو موز.. وفى حياة صعبة كهذه لا يصبح هناك مكان لأى عواطف.. وهذا الضابط الذى تتصوره زوجته هو «الحكومة» نفسها لا يستطيع الحصول على شقة لاخته وابنتها.. فكيف يعثر العريسان الجديدان على شقة.. والشاب موظف الاوقاف يجهض كل أحلامه ويسافر إلى بلد عربى .. ولكن الحياة تسير فى تيار مختلف على الطرف الآخر ..

الضابط يضبط النشال فى «كبسه».. وبعد خروجه من السجن يستعين به لاستعادة حافظة نقود «الثرى الأمل» عمر الحريرى التى ضاعت منه وهو يصلى فى المسجد ويوزع الحسنات على الفقراء.. وينجح النشال فى اعادة المحفظة للمحسن الكبير الذى يفيض وجهه بالسماحة.. ويتوسط الضابط لدى المحسن الكبير لكى يعطى للنشال فرصة للتوبة والعمل الشريف.. وهكذا ينخل النشال عالم هذا المحسن الكبير ليكتشف بسذاجته الفطرية أشياء مهولة.. فرجل الأعمال المليونير هذا تقوم كل أعماله على التهريب والغش والخداع الذى يصل إلى حد الجريمة الكاملة.. ولكنها «الجريمة الكبيرة» القادرة على تغطية نفسها وحمايتها.. وليست جريمة النشال الصغيرة التى يمكن «قفشها وضربها على قفاها» فى أى أوتوبيس .. وبذكاء ابن البلد الفهلوى الفطرى الذى «دهن الهوا دوكو» من زمان يشرب

النشال الصنعة ويتعلم أسراراً وحقائق هذا العالم الجديد الخطر ويعرف قواعده ويكبر شيئاً فشيئاً ويبدأ فى التعامل معه بنفس قواعده حتى يستقل بنفسه فى تجارة المهربات ويثرى ويصبح «معلماً» لحسابه الخاص وينقض على «معلمه» الكبير «البيه»..

ويقتحم الفيلم ويجرأة ويعى كاملين عالم المهرين والمنحرفين والمرتشين وهذه الدنيا «التحتية» لغامرى الجمارك و«معلمين» سوق العتبة الصغار والكبار.. وكلها عيوب وانحرافات نحسها جميعاً ويدأنا نشكو منها ويدأ المسئولون يبحثون لها عن طرق العلاج والرقابة والمقاومة.. وهى موضع مناقشات يومية فى الصحف وفى الأجهزة الرسمية.. ولا داعى أبداً لأن نخفيها فى الأفلام.. فلا أحد يريد أن يحمى هؤلاء اللصوص الصغار أو يستتر على انحرافاتهم.. ولا مصلحة لأحد فى ذلك ..

وهتى قصة الحب الوحيدة فى هذا الفيلم هى فى نفس اتجاه دعم القيم الشريفة.. فالنشال نور الشريف يحب سعاد حسنى ابنة أخت ضابط البوليس الذى يطارده.. ولكن الحب يطهره ويجعله يبدأ طريقاً آخر شريفاً من وجهة نظره.. وهو طريق «التجارة فى المستورد».. لأنه رأى الثرى الأمل عمر الحريرى الذى علمه هذه التجارة رجالاً كبيراً محترماً وذا مكانه فى المجتمع.. فلماذا يرفض نفس هذا المجتمع نفس هذا النوع من «العمل الشريف» - حسب القيم الجديدة السائدة - لو مارسه نشال سابق ؟

ولكن ضابط البوليس يرفض هذا المنطق بالطبع عندما يقترب من بيته المحافظ ويهدد بالاستيلاء حتى على ابنة أخته.. ولذلك فهو يقاوم هذا الزواج بكل الطرق ويفشل فى النهاية أمام إصرار الفتاة نفسها على انقاذ مستقبلها ولو بمجرد الحب الذى لا تشك فى حقيقته.. بعد أن فقدت ثقتها فى حقائق كثيرة كانت تظنها راسخة.. وأمام حقائق جديدة كثيرة أصبحت أكثر قوة من مجرد محاولة مواجهتها.. «أهل القمة» إذن هو فيلم من عالمنا.. وليس مفروضاً علينا من عالم وهمى.. وهو عن حقائق يومية نعيشها ونقرؤها ونلمسها ونحتك بها يومياً، ولكن السينما فقط هى التى لم تكن تواجهها إلا من السطح ولتأخذ منها القشور «الحارقة» التى «تبيع».. ونحن نواجه فى هذا الفيلم بأشياء كثيرة قاسية ولكن لأنها حقيقية.. والفيلم بعد ذلك امتداد لمحاولات قليلة سابقة من «زائر الفجر» إلى «انتبهوا أيها السادة».. وأن كان كل ما يصيبه هو احتمال أن يفسر انتصار النشال فى النهاية لدى المتفرج العادى

على أنه انتصار لهذا النوع من السلوك ومن العلاقات... وإن كان هذا الانتصار نفسه منطقياً في إطار هذه الظروف التي قدمها الفيلم والتي يمكن في ظلها أن ينجح مثل هذا السلوك في فرض نفسه وفي أن يكسب المعركة النهائية.. ولكنه سلوك مرفوض بالطبع ومدان في ظروف مختلفة .

الفيلم على المستوى التقني ممتاز في حدود موضوعه ورسائلته.. ممتاز في كل تفاصيله الكتابية والإخراج الذي يعتبر ميلاداً حقيقياً لعل بدرخان.. والتصوير الجيد لحسن نصر والمونتاج الجيد لسعيد الشيخ وموسيقى جمال سلامة وديكور ماهر عبد النور والتمثيل الذي وصل فيه الجميع إلى القمة في حدود أدوارهم وحيث كان ميلاداً جديداً أيضاً لسعاد حسنى التي لعبت دوراً صغيراً لفتاة عادية تعسة ولكن كانت غاية في القوة والتأثير وهذه هي الوظيفة الحقيقية للممثلة وللنجمة مما.. أما نور الشريف فهو بهذا الوجه الجديد الذي يكشف عنه من وجوهه العديدة لا يفاجئنا بشيء من ممثل كبير وموهوب حقيقة وما زال يملك الكثير.. وإذا كان لابد من تحية على بدرخان على اختياره الموفق جداً لأصغر الأدوار التي لا أعرف اسمها.. ولابد أولاً من تحية على أشياء كثيرة في هذا الفيلم.. هي في النهاية هذا الفيلم نفسه !.

«الإنسان يعيش مرة واحدة» فلماذا يهرب؟!

وصلت «ظاهرة عادل أمام» إلى قمتها فى فيلمى «رجب فوق صفيح ساخن» ثم «شعبان تحت الصفر» من حيث النجاح الجماهيرى.. ولكن الفيلمين - ربما من مجرد العناوين أثارا امتعاض النقاد والمثقفين لأنهما من العناوين المستفزة فعلا وربما المبتذلة.. خصوصا بعد أن ينضم لها «رمضان فوق البركان» لتكتمل السلسلة.. وأنا شخصا ضد هذه العناوين الهابطة وهاجمت هذا الاتجاه التجارى كثيرا.. ولكنى لست ضد الفيلمين ..

عندما عرض - رجب - من نحو سنتين وحقق نجاحا خرافيا بعد ان بدأت ظاهرة عادل أمام - بمسلسل «أحلام الفتى الطائر» فى التلفزيون قبلها بقليل. أحسست «بامتعاض ثقافى» قرغان جدا من مجرد هذا العنوان السوقى.. ثم أحسست بازدياد فلسفى عميق لنوعية الزحام الذى كان يسد عين الشمس فى شارع عماد الدين أمام هذا الفيلم.. إلى حد اننى قررت الا أراه.. وهذه أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها ناقد تجاه فيلم ما أيا كان مستواه ثم تجاه ضميره المهنى أولا.. فليس من حق أى ناقد أن يتعالى على نوع الافلام التى يشاهدها جمهور بلده. بل أن من واجبه أن يراها أولا ثم يحاول أن يكشف عن عيوبها لهذا الجمهور بقدر ما يستطيع.. فهذه هى وظيفة النقد الاولى وربما الوحيدة تجاه سينما متخلفة وظروف أكثر تخلفا ..

وعندما اضطررت لمشاهدة «رجب» كعضو لجنة تحكيم فى مهرجان جمعية الفيلم.. اكتشفت اننى أمام فيلم فيه أشياء كثيرة جيدة.. وكتبت رأى هذا بعد فوات الوقت لأثير دهشة الجميع واستيائهم من «هبوط نوى ومستوى النقدى» وكلام كبير آخر من هذا النوع.. ثم عندما رأيت «شعبان تحت الصفر» اكتشفت للمرة الثانية نفس الشيء... واننى أمام كوميديا نظيفة إلى حد كبير وتقول أشياء جيدة ايضا عن

مجتمع تتغير فيه قيمة الانسان «بالاوراق الرسمية» التى يحملها أولاً ثم - بشنطة القلوس - التى يضع يده عليها ثانياً.. وكتبت هذا أيضاً لأثير دهشة المثقفين الذين يحكمون على الافلام من مجرد اسمائها والذين أجزم بأن بعضهم لم يرا الفيلمين . ولكن القضية الاهم.. والتى كتبت هذه المقدمة الطويلة من أجلها.. هى أن عادل أمام كان فى هذين الفيلمين فى احسن حالاته كنجم كوميدى موهوب وفى اطار «البطل الشعبى» الفلاح الشاب الغلبان الذى يواجه مجتمعاً اقوى منه.. فهذا هو الدور المناسب أكثر من أى دور آخر لتكوين شخصية وملامح وقدرات أداء عادل أمام.. وهو حينما يخرج عن اطار هذا النور إلى شىء آخر مصطنع ويارد مثل «الجحيم» يفشل فشلاً ذريعاً ..

ومن حق عادل أمام نفسه بالطبع أن يكون له رأى مختلف.. فهو فنان شاب مثقف وشديد الذكاء والطموح.. وهو يحس بنجاحه الكاسح ويريد أن يكسر اطار الشخصية التقليدية المرسومة له «كممثل يضحك الناس» ليخلق فى اجواء قسيحة أخرى وليطلق طاقات، الممثل فقط.. أى الممثل القادر على أداء كل الادوار وكل الشخصيات وليس شرطاً أن يضحك الناس.. ولابد أن فى ذهنه - لأنه يتابع أيضاً السينما العالمية - حالات مماثلة ناهجة مثل جاك ليمون وبيرت سليزن والترز ماتاو.. ولا يستطيع احد بالطبع أن يوافق أو يعارضه فى هذا الاتجاه.. فالعبرة بالنتيجة أولاً.. أى بقدرته على العثور على الموضوعات الجيدة والقوية بما يكفى بحيث ينجح فيها نون ان يلجأ إلى الاضحاك.. ولكن رأى الشخصى المتواضع هو أن عادل أمام يخطئ اذا «عطل» قدرته النادرة على الاضحاك باعتباره ممثلاً كوميدياً من طراز فذ.. ومن ناحية أخرى فعليه اذا قرر «الاستغناء» عن قدرة الاضحاك هذه.. الا يجعل البديل هو نور - البلاى بول - الذى تنهافت عليه النساء ويلعب الكاراتية كما حدث فى تجربة فيلم «الجحيم» التى يرجو كل محبيه ألا يكررها..

وفى «إنسان يعيش مرة واحدة» محاولة أكثر تعقلاً ونضجاً للجميع بين الاتجاهين.. فهو يلعب شخصية جديدة مختلفة وفى جو جديد مختلف ولكن نون أن يتخلى نهائياً عن حقيقة عادل أمام الذى عرفه الناس ..

فى البداية هو مدرس شاب «بايظ» كثير السهر فى لعب الورق ومهمل فى عمله إلى حد عقابه بالنقل إلى السلوم.. ولست أوافق مثلاً على رسم شخصية عادل أمام

فى هذا الجزء ولا على أسلوب أدائه.. فهو شاب مندفع عنيف جداً «مكثراً» دائماً بمنااسبة وبدون مناسبة.. يكاد يضرب الناظر بل ويقتحم مكتب المدير أو وكيل الوزارة كأنه بلطجى محترف وليس مدرساً.. فلا هذا منطقى بالنسبة لى مدرس صغير أيا كانت درجة «بوظائه».. ولا هو مناسب لشخصية عادل أمام نفسه .

على المستوى الآخر يرسم سيناريو وحيد حامد قصة موازنة للطبيبة الشابة يسرا التى تحس بعقدة ذنب خطيرة لتصورها أنها تسببت فى موت خطيبها فتطلب النقل إلى السلوم هرباً من ذكرياتها.. وفى القطار يتعرف الاثنان الذاهبان إلى مستقبل واحد.. هو مطرود من ماض عابث.. وهى هاربة من ماض حزين.. ولكن من خلال جو لا يخلو من الكوميديا الخفيفة التى لا يتخلل فيها عادل أمام عن ملامحه تماماً والتى يجيد رسمها المخرج سيمون صالح رسماً هادئاً ومنطقياً ..

وفى السلوم تلك المدينة النائية المعزولة على أطراف الصحراء يجيد السيناريو والاخراج تقديم جو العزلة والوحدة والملل والوحشة الكثيرة.. خصوصاً فى مشهد عادل أمام حينما ينفرد فى حجرة المدرسين الخالية فيقفز من فراش إلى فراش هرباً من السأم ..

والموضوع الذى كتبته وحيد حامد متميزاً عن موضوعاته السينمائية السابقة هو أفضلها جميعاً.. فنحن هنا أمام موضوع واحد منطقى ومنسق وشخصيات محددة ومشاكلها واضحة.. المدرس المنفى.. والطبيبة الهاربة من أحزائها.. ثم حارس المدرسة الهارب هو الآخر من الثار فى الصعيد.. والعلاقات بين الشخصيات الثلاثة محبوبة ومرسومة بعناية وبحيث تتطور وتتصاعد تصاعداً منطقياً مقنعاً.. خاصة مع القدرة على رسم الجو العام لمدينة صغيرة معزولة يكلها الملل وتراقب بعضها البعض.. ولكن ما ليس منطقياً هو شخصية الطبيب العابث الشرير - التى لابد أن يلعبها زين العشماوى بملابسه الغريبة - والذى يلاحق زميلته يسرا بهذا الابتذال الذى يصل إلى حد محاولة الاغتصاب وهو ما ليس متصوراً من أى طبيب.. ثم هذا المستشفى الغريب الخالى من أى مرضى.. وهذه المدرسة الخالية من أى تلاميذ.. ثم جرة عادل أمام ويسرا على الخروج بهذه الجرة فى خلوات على شاطئ مدينة محافظة جدا وكأنهما على شاطئ الريقيير ..

وإذا كان طبعياً ان «يدبر» الفيلم لقصة حب تجمع بين الشاب والفتاة الهارين من ماض فاشل.. فان أروع ما فى الفيلم هو شخصية على الشريف.. غفير المدرسة

الذى هرب من الصعيد خوفاً من الثار.. فعاش مرعوباً مطارداً يختزن حكيمته وفلسفته العميقة فى مواجهة الحياة.. وعلاقة الصداقة بينه وبين المدرس الشاب الوحيد عادل إمام هى من افضل العلاقات واعمقها فى افلامهما على الاطلاق.. وعلى الشريف الذى كنت اعتقد دائماً أنه ممثل جيداً جداً هو هنا فى أحسن حالاته.. وهو بطل الفيلم الحقيقى فى الواقع.. وهى جرأة من المخرج الجديد سيمون صالح ان يقدم فى فيلمه الثالث على موضوع صعب كهذا وفى جو مختلف وجديدينجح فى تصويره المصور الجديد ايضاً عبد اللطيف فهمى.. ولا يعيب هذا الفيلم الجيد والنظيف سوى نهايته التى تدور فيها معركة بالرشاشات يتحول فيها عادل أمام إلى جمس بوند.. وهو مالم يكن لا هو ولا الفيلم فى حاجه اليه .

« العرافة » فيلم غريب لمجدى الفيومى

بعد خروجك من فيلم «العرافة» ستجد نفسك تتساءل حتما عن ثلاثة أشياء: أولا.. عن معنى اختيار «العرافة» نفسها عنوانا للفيلم.. وعن ضرورة ذلك أو علاقته بموضوع الفيلم .. وثانيا عن حكمة العودة - بعد عشر سنوات - إلى فترة ما سمي «بمراكز القوى» لتقديمها مرة أخرى في السينما وبلا أى تجديد.. وثالثاً: عن معنى اختيار ضابط بوليس بطلا للفيلم ومقاوما لمراكز القوى إلى حد التضحية والمغامرة بكل شئ... وعند تلخيص الفيلم تلخيصاً سريعاً ستتضح بالضرورة أهمية هذه التساؤلات ..

أن مجدى الفيومى (عمر خورشيد) يعود إلى قريته فى الفيوم بعد أن تخرج لتوه ملازما فى البوليس فيفرح به أبوه الفيومى باشا «محمود المليجى» - هكذا يطلق عليه أهل القرية - الذى نفهم أنه كان لواء فى الجيش واحد الذين اشتركوا فى ثورة يوليو.. وبعد اعتزاله الخدمة أصبح عضوا فى مجلس الامة من الذين يقدمون الاستجابات المزعجة للحكومة التى يشير الفيلم إلى أنها كانت قائمة بعد هزيمة ٦٧.. ولكن أحد الجوانب الأخرى لشخصية اللواء الفيومى باشا هذا أنه ثرى كبير يملك أرضا يستأجرها الفلاحون كما ورد على السنة بعضهم.. وهو من تلك الشخصيات التى تمويت السينما المصرية أن تقدمها لنموذج «الثرى الشريف».. وتكون هذه أشارات هامة فقط لتحديد تكوين بطلنا ضابط البوليس الشاب نفسه.. عند عودة الضابط مجدى إلى القاهرة لاستلام عمله لأول مرة يلتقى فى محطة القطار بالمغامرة التى تصبح بعد ذلك محورا للفيلم كله: الطالبة الجامعية الحسنة سامية أبو السعود (مديحة كامل) مقيدة بالاغلال إلى يد جندى بوليس يرحلها من بلد إلى بلد للكشف عن سوابقها فى أقسام البوليس فيما شرحته هى لنا بتعبير

«الصينية».. وهى شخصية جريئة متمردة مشاغبة تجذب انتباه الضابط الشاب فيتعرف عليها ويعرف منها - من خلال مشاهدته «فلاش باك» متوالية - أنها طالبة بكلية الطب اشتركت فى حركة الطلبة بعد هزيمة ٦٧ ومطالبتهم بمحاكمة المسؤولين عنها.. وسجنت سامية أبو السعود مثل غيرها من الطلبة ولكنها كانت الوحيدة التى أفرج عنها لأغرب سبب ممكن تصديقه فى مثل تلك الظروف التى تعرفها جميعا لأنها جزء من الواقع القريب جداً الذى عايشناه جميعا وشاركنا فيه.. وهو أن أمها «مديحة يسرى» ذهبت إلى رجل البوليس المهم جداً والذى يهيمن على عمليات القمع هذه والذى تنطق ملامحه وبالأداء الرائع لجميل راتب الذى يتفوق كثيراً فى هذه الانوار حتى يصبح جزءاً منهال أو تصبح هى جزءاً منه.. والذى يوحى حتى اسمه «الكفراوى» بالقسوة والتحجر والخلو من أى عاطفة.. ذهبت الأم إلى هذا الوحش الخطير فبكت أمامه تسترحمه لأن يعفو عن ابنتها الطائشة.. فاستجاب الرجل واستثنى الابنه بالذات من الحبس وأفرج عنها.. ولكى يضىف الفيلم مزيداً من الحفارة والقيح لا على تلك الشخصية وحدها وإنما على كل تلك المرحلة التى تمثلها وكعادة كل الافلام التى تناولت تلك المرحلة بالمبالغة الصارخة وليس بالفن المقنع.. فانه يجعل الرجل المخيف يساوم الام على دفع الثمن فى علاقة ما يقيمها معها.. لا نفهم اذا كانت علاقة واضحة كما يحتم المنطق أم علاقة غير محدده ومبهمة مثل العلاقات المشابهة فى افلامنا والتى تقول ولا تقول.. نحن نرى هذا الرجل «الكبير» المرعب يصطحب الام معه فى حفلاته ويوصلها بعريته إلى منزلها بعد إحدى السهرات كئى «چنتلمان» مهذب لا ندري حجم الثمن الذى «تقاضاه».. وأن كنا نطمئن إلى «شرف» الأم ونصدقها وهى تقسم بهذا الشرف الذى لم تفرط فيه ابداً.. ولكنى تبقى المسائل رومانسية حاملة كالعادة.. لا نستطيع أن نقطع فيها بحفارة هذا الرجل أو نبه وعطفه الفياض.. ويشرف هذه السيدة أو متاجرتها بأى شئ مقابل حرية ابنتها.. ثم بوحشية تلك المرحلة التى يذكرنا الفيلم ببشاعتها أم بانسانيتها ورفقها وتفهمها لعاطفة الأمومة.. كل ذلك لأن كل الافلام التى تحدثت عن مراكز القوى لا ترى أن القمع والارهاب السياسى وكبت حرية الرأى وتجميد حركة شعب كامل كافية كلها لإدانة عهد ما.. وإنما لابد ايضا أن يكون هناك «شوية من ادب» من أجل الشيباك.. مع ان الادب أو قلة الادب مسائل ثانوية جداً بالنسبة لكبت الحرية السياسية.. وهى بعد ذلك نتيجة وليست سبب .

المهم انه عندما تكتمل «الFLASHES» التي تحكى فيها الطالبة الجامعية قصتها.. تكتمل الصورة أيضاً أمام السيد مجدى الفيومى وهو فى بداية حياته العملية عن نوع المجتمع الذى سيواجهه من موقع السلطة هذه المرة.. ولكى يزرع فيه السيناريو بنور التردد بين واجبه الوظيفى كأحد رجال تلك السلطة وايدىها الباطشة.. وبين حسه «الوطنى» والإنسانى الراض لهذا النوع من القمع وفقدان حرية التعبير.. وكأن هذا الشاب كان «بلاطة خالص» لا يعرف شيئاً أبدا عما يحدث فى بلده.. وكان فى حاجة فقط إلى لقاء الصديقة هذا مع الانسه ساميه ابو السعود لكى يتفجر فجأة وعيه بالعالم ويأخذ موقفاً يصبح هو نقطة التحول الحاسمة فى حياته ..

بعد مغامرات مضحكة إلى حد البلاءه تهرب منه الفتاة ويطاردها ويعثر عليها كما يحدث فى حوادث الاطفال والعب «عسكر وحرامية».. ثم تبقى معه الفتاة «بمزاجها» بعد أن لدغه ثعبان - أى والده - ورغم أنها مسجونة سياسية ذات مبدأ فى تتخلى عن فرصة الهرب والحرية ببساطة لانها وقعت فى الحب فجأة على طريقة ليلى مراد وأنور وجدى ولكن بدون غناء.. ويسبب آخر درامى هام جده.. وهو أن الفتاة لو هربت فعلاً لانهى الفيلم بعد «البكرة» الثانية ووقعنا جميعاً فى مطب سخيف.. ولأن الثعبان الذى لدغ الضابط هو ثعبان سينمائى فهو يعرف دوره جيداً فى تطوير الاحداث.. ولابد أن تبقى الفتاة مع ضابط البوليس فى كوخ الصياد لتنفذه وتعالج جرحه.. تمهيداً لقصة الحب التى تصبح محور الفيلم الرئيسى بعد ذلك .. ويحيت تصبح كل الاحداث السابقة واللاحقة بما فيها من ظلال سياسة وكوميديه.. هى مجرد خلفية مختلفة هذه المرة.. ولكن لنفس قصة الحب ومثل كل الافلام الأخرى ولكن بإضافة مراكز القوى ..

ربما كان الجديد هنا هو أن طرفى قصة الحب هما نقيضان بالضرورة ويمثلان طرفى المطاردة أو «القط والفأر».. سجينه وضابط بوليس ولكن وقعا فى الحب.. وهى فكرة شائعة فى السينما وليست مستبعدة ويمكن أن يستخلص منها الفيلم الجيد دراما جيدة.. ويستطيع سيناريو عبد الحى أنيد بالفعل أن ينسج الانقلاب فى دوافع الشخصيات بحيث يقر الضابط أن يخفى السجينة ويحميها بنفسه ولكن بعد أن يتخلص من مسألة الثعابين هذه.. بل انه يصعد الاحداث الفرعية بشكل منطقي ومقنع أيضاً.. فوالد الضابط الشاب الذى أصبح عضواً فى مجلس الامة يسبب ازعاجاً بمناقشته واستجواباته.. يضطر للرضوخ لتهديدات الكفراوى ويسحب

الاستجواب خوفاً على مصير ابنه المربوس للكفراوى وهذا خط سياسى جيد فى بناء الفيلم.. الذى يركز ايضا على علاقة الكفراوى بمعاونية الذين ينفذون اوامره وهم يرتجفون خوفاً منه وكراهية له.. والواقع أن شخصية الكفراوى بكل الجو المحيط بها هى افضل شخصيات الفيلم رسماً وتوظيفاً وأداءً ..

ولكن الفيلم يغرق نفسه بعد ذلك فى علاقة الحب بين الضابط والسجينة الهاربة.. ويعد أن يقدم مزيداً من التفاصيل من عمليات القمع السياسى وكبت حرية التعبير ولكن بشكل عابر لا يحل الظاهرة ولا الرسالة نفسها ولكنه يقدم وبوعى لا يمكن انكاره قضية الحرية مطلقة ومجردة.. ويستخلص من فترة مراكز القوى التى تدور فيها أحداثه حق الناس فى التعبير والمعارضة دون أن تقمعهم السلطة وهذا أفضل ما فى الفيلم فى الواقع وما تقتضى الموضوعية الاشادة به.. وإن كان هذا لا يعفيه من مناقشة الصياغة الدرامية على المستوى الفنى البحت ..

فليس منطقياً مثلاً أن تجرى كل محاولات الهروب أو التهريب التى رأيناها بهذه البساطة التى كانت قمتها تهريب السجينة من المستشفى بسداجة.. وليس منطقياً أن يقدم ضابط بوليس على المغامرة بوظيفته ومستقبله كله بهذه الثقة والجراءة المتسرفة لمجرد أنه وقع فى حب سجينة سياسية واقتنع بكلامها.. وهنا نسال: لماذا اختيار البطل ضابط بوليس بالذات ولماذا ليست أى مهنة أخرى ؟ ..

. ان التحولات الهامة فى حياة الانسان العادى - فضلاً عن ضابط بوليس فى عهد شرس مثل الذى حدثنا عنه الفيلم - لا تحدث بهذه العفوية.. وإنما نتيجة تراكمات وصراعات عميقة متأنية اشد تعقيداً ..

وما يثير الدهشة أكثر من أى شئ آخر.. هذا القصر الفخم الذى أصر الفيلم على أن يختبئ فيه البطل والبطلة بعد زواجهما وهروبهما واختفائهما فى منطقة مهجورة على شاطئ بعيد.. ورغم أنهما لا يملكان مليماً.. فقصاص الحب - حتى فى ظروف مطاردة تعسة كهذه - لابد أن تتم فى القصور... ثم هذه النهاية الفاجعة بلا منطق ولا ضرورة.. فالبوليس يحاصر المكان بعشرات الجنود المسلحين بالسلاح وكأنها حملة روميل لغزو العلمين.. ثم طلاقات الرصاص الهزيلة جداً التى تقتل كل الناس حتى المتفرجين - فيه اثنتين ماتوا فى الصالة جنبى! - ماعدا البطل - ربما لانه رجل بوليس - ولكى تموت مديحة كامل ويونس شلبى بلا أى مبرر.. ثم لكى يحمل عمر خورشيد حبيبته الميتة وسط حلقة مضحكة من الجنود لكى يشتمهم !.

ويثور تساؤل اساسى آخر لا يمكن نسيانه لماذا «العرافة»؟.. صحيح أن هناك عرافة عجوزا تنبأت فى البداية لبطل الفيلم بكل ما حدث بعد ذلك.. فهل يريد فيلم يريد أن يهاجم الظلم والقمع السياسى وأن يدافع عن حق الناس فى التعبير .. هل يريد ايضا أن يدافع عن صدق «بتوع نشوف البخت ونبص فى الودع» وأن ينصحننا بأن نسمع كلامهن؟.. ولماذا لم يحمل الفيلم أى عنوان آخر.. «التروماى» مثلا ؟

أما عن المستوى الفنى للفيلم فهو نفس المستوى التقليدى الذى لم يعد يوحى بالجديد للحديث عنه.. وعاطف سالم هنا ليس فى احسن حالاته كـمخرج.. وأضعف مناطق الفيلم هى نهايته الركيكة بلا شك.. وإذا كنا قد تحدثنا بما يكفى عن السيناريو فنحن نشهد لعبد الحى اديب ببداية اهتمامه باختيار موضوعات جادة جديدة لجموعة افلامه الاخيرة.. وهو مسئول مع المونتاج عن مناطق «الهبوط» فى الايقاع فى بعض الاحيان.. ولكن ما يجب الاشادة فى به هذا الفيلم هو التمثيل.. فعاطف سالم من أكثر مخرجينا قدرة على ادارة الممثل.. وهو هنا يجعل من عمر خورشيد ممثلا مقبولا جدا فى حدود دوره.. ولا شك انه حقق تقدما كبيرا فى قدرته على الاداء أكثر من افلامه القليلة السابقة.. أما مديحة كامل فهى فى أحسن حالاتها فى دور ملهى بالتحولات والتعبيرات.. ولكنها كانت أكثر اقناعا فى النصف الاول فى دورها كطالبة مطاردة سياسيا.. فطبيعة مديحة كامل تتناسب مع الشخصيات القوية المنطلقة أكثر من الشخصيات التقليدية «الواقفة».. ويكشف يونس شلبى عن مفاجأة وهو يتحول من قدرته التلقائية على الضحاك من لاشئ إلى تعبيره الجيد تماما عن الطالب الجبان المذعور دائما ولكن الراغب فى المشاركة إلى حد دفع الثمن الفادح وهو حياته نفسها. وتتفوق مديحة يسرى إلى اقصى حد مطلوب منها فى التعبير عن نور الأم بحيث تعكس خبرة أداء طويلة طيبة لم تذهب عبثا.. أما جميل راتب فقد كان ممتازا بحيث أشرت إليه فى أول المقال ولم أصبر حتى يخين الكلام عنه مع الآخرين... وهو فى كل دور جديد يكشف عن ممثل قدير حقا وراسخ نحس دائما أنه لم يعط بعد كل ما عنده !

إنهم لا يصدقون أن أفلامهم رديئة.. ولكن ..

«محسن.. أنا آسف.. أنا مضطر..»!

هذه العبارة من فيلم «رجل بمعنى الكلمة» للمخرج الشاب نادر جلال. يقولها مجدى وهبة وكيل النيابة التونسى لصديقه محمود ياسين المصرى المقيم فى تونس.. ويعتذر بها عن اضطراره لتسليمه لعادل أدهم اللواء فى البوليس المصرى.. الذى جاء من القاهرة خصيصاً للقبض عليه وترحيله إلى مصر عقاباً على جريمة ارتكبها منذ خمسة عشر عاماً ..

وقد يسألنى القارئ عن سر هذه الالغاز: مصرى يعيش فى تونس.. صديق لوكيل نيابة تونسى.. وضابط بوليس مصرى يقبض على هذا المصرى الاول فى تونس.. وبسبب شئ حدث - أو لم يحدث - فى مصر من سنوات بعيدة.. أيه «الخطبة» دى؟.. ولكن هذا ما يحدث بالضبط فى فيلم مصرى هو الآخر ولكن تم تصويره فى تونس ..

المهم أن هذه العبارة من حوار الفيلم أعجبتنى.. ورأيت أنها انسب عنوان لهذا المقال.. ولكنى أوجهها هذه المرة للمخرج نادر جلال بدلا من «محسن» الذى هو محمود ياسين ..

ففى لقاء جمعنى بالصدفة بالمخرج الشاب فى مكان عام منذ شهر قليلة - وكانت أول مرة نلتقى - عاتبتى نادر جلال بشدة - ولكن بأدب وعقل لا يمكن انكارهما - على موقف النقاد عموماً من أفلامه.. فهو لا يعترف بالنقد على الاطلاق.. ولا يرى أن هناك نقداً موضوعياً منصفاً.. كما لا يرى أن هناك أفلاماً رديئة.. ولكن النقاد ظلمة وسيئون دائماً.. وكان لابد بالطبع من أن يناقشنى حول موقفى من أفلامه.. فهو يرى اننى اهاجمه باستمرار.. وهو يذكر عبارات يراها

قاسية جدا كتبتها أنا عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه.. وسألته - بآدب شديد أيضاً: - لنفرض أن هذه الأفلام كانت سيئة فعلاً.. فماذا يمكن أن نقول عنها؟.. ولماذا لا تذكر فيلمك «امراة من زجاج» الذى مدحته جدا لاننى رأيت أنه فيلم جيد؟.. ولكنه لم يبد اهتماما كبيرا بهذه النقطة وغيرها بسرعة. وكان المنطقى والطبيعى والمعتاد هو ان يمدح الناقد الافلام لانها تحف هائلة تستحق المدح.. ولكن ما يستوجب المناقشة والعتاب هو النقد.. فهو شئ مستغرب جدا ومرفوض ..

ولم يقل نادر جلال هذا الرأى بالطبع بهذه المباشرة.. فهو انسان مثقف حقا وشديد التهذيب.. ولكن هذا هو جوهر المناقشة فى الواقع.. وهى مأساة حقيقية لا تتعلق بموقف نادر جلال وحده من النقد وإنما بموقف كل مخرجينا بلا استثناء كبارا وصغارا.. قدامى وشباناً.. فلا أحد منهم يمكن أن يخطر له ولو لثانية انه يمكن أن يخرج فيلما رديئاً أو سخيفاً.. ولكن النقاد فقط هم الجبهة أو الحاقنون أو المأجورون.. وليس هناك ناقد شريف أو نزيه.. فالناقد «المهاجم» لابد أن يكون متميزاً أو غيبياً أو يكره المخرج لأسباب شخصية أو لحساب مخرج آخر ..

ولم يكن حوارى الأول والآخر مع نادر جلال على هذا المستوى بالطبع.. بل كان على العكس حواراً متحضراً جداً حاول كل منا أن يقنع الآخر فيه بوجهة نظره.. واعتقد - من وجهة نظرى على الاقل - اننا خرجنا منه أصدقاء.. وبعد أن تحصنت - قليلاً - نظرة كل منا إلى الآخر.. وتمنيت بالفعل أن أرى قريباً فيلماً جيداً لنادر جلال لكى أمدحه ولأثبت له أننا يمكن أن نكون موضوعيين.. وأن نقول «كويس» كما نقول «وحش» ..

فقد كنت اعتقد دائماً - ومن أول فيلم لنادر جلال - انه مخرج جيد على المستوى الحرفى.. بمعنى أنه يعرف أصول حرفته تماماً ويمكن أن يحقق «صناعة» متقدمة.. وكنت أضيف له دائماً «رصيد» والديه أحمد جلال والسيدة ماري كويني وهما من رواد السينما المصرية والعظام بالفعل ..

ولكن نشاء «الاقدار» أن يكون أول فيلم اراه لنادر جلال بعد هذا الحوار هو هذا الرجل الذى بمعنى الكلمة.. والذى مضى على اخراجه له ربما ثلاث سنوات لعل مستواه تقدم فيها كثيراً.. ولكن اذا كان مطلوباً منى أن أقول رأى فى الفيلم فلا بد أن ابدأ بهذه العبارة: «نادر.. انا اسف.. انا مضطر» .

ولا يمكن أن يغضب المخرج الشاب اذا قلت اننى قضيت أمام فيلمه ساعتين فى

منتهى الثقل والرداءة والملل.. فالموضوع سخيف جدا وقديم وفارغ تماما.. بمعنى أنه يلف ويدور حول نفسه دون أن يقول شيئا.. والايقاع بطيء وقاتل والاحداث ممطوطة بلا أى داع وإلى حد يبعث النوم فى عينى أى متفرج.. وانت تحس دائما أنك أمام مسلسل تليفزيونى يلت ويعجن ويطنل فى الأحداث والمواقف.. وهذا أسوأ ما يصيب فيلما سينمائيا.. ومسئولية المخرج الشاب نادر جلال قبل أى احد آخر أن يقبل اخراج قصة من تأليف منتج الفيلم سعد شنب.. فاذا كنا قد صنفنا جمعياً لسعد شنب عندما انتج «قاهر الظلام» عن طه حسين.. فلم يقل أحد أبدا انه مؤلف قصص.. وإذا كان من حقه هو أن يؤلف قصصا فليس من حق نادر جلال أن يخرج هذه القصص لكي نراها نحن فى أفلام اذا هاجمناها يزعل هو !

ولا ينكر أحد أن سعد شنب منتج مجتهد وجاد.. يحرص على مستوى معقول لأفلامه.. ويبدو أنه قادر على الحصول على تسهيلات انتاجية من تونس.. هذا أيضاً اتجاه جيد ومطلوب تشجيعه بهدف توثيق علاقات السينما المصرية بالعالم كله وبالدول العربية بشكل خاص.. ولكن العلاقات المشتركة ليس معناها تلفيق قصة تحدث بعض أجزاءها فى مصر والبعض الآخر فى تونس.. والواقع أن الكلمة الصحيحة هي «تصور» وليست «تحدث».. لانها يمكن أن تحدث فى أى مكان فى العالم كما يمكن الا تحدث على الاطلاق.. لانها غالبا أحداث وهمية ملفقة ومفبركة بحيث يمكن فقط تصوير بعض المشاهد فى مصر والبعض الآخر فى تونس.. ول مجرد ان فى السفر سبع فوائد ..

وأحداث فيلم «رجل بمعنى الكلمة» مثلاً تبدأ فى ميناء بنزرت التونسى.. حيث يذهب إلى هناك عادل أدهم فى زية التقليدى «الرجل الغامض» بعد أن قرأ خبراً فى صحيفة ويعد أن كان فى طريقه إلى القاهرة.. ويظل يتابع - كما فعل فى عشرات من أفلامه - محمود ياسين المصرى الذى أقام مشروعاً لتليب السمك فى ميناء بنزرت.. ونفهم أن محمود ياسين الذى أصبح اسمه السيد محسن بن عمار يقيم فى تونس منذ خمسة عشر عاماً وتزوج من فتاة تونسية هى اجلال زكى وانجب منها طفلة وحيث يعيش الجميع فى القصور التقليدية وفى «التبات والنبات» التقليدى قبل أن يجيء الشر التقليدى أيضاً وهو عادل أدهم الذى يتلصص عليه بلا سبب يظهر له فى كل مكان حسب مقتضيات «الحبكة البوليسية» التى تقلد بها السينما المصرية الافلام البوليسية الرديئة.. ويصل اجرام عادل ادهم الى حد محاولة قتل طفلة

محمود ياسين.. ولكننا نكتشف - تصوروا !! - أن عادل ادهم هذا هو لواء في البوليس المصرى يبحث عن محمود ياسين منذ خمسة عشر عاما لأنه اغتصب ابنته وقتلها.. وهذه ثغرة غير مقبولة فى السيناريو الذى كتبه رعوف حلمى.. فكيف يمكن أن يحاول الضابط قتل طفلة حتى ولو من باب الانتقام لقتل ابنته ..

ولتعزيز هذا الخط الرئيسى ينسج السيناريو جريمة اغتصاب وقتل فتاة أخرى تعمل فى شركة محمود ياسين لكى تلصق التهمة به ونكتشف فى النهاية ان القاتل هو صياد شاب مجنون هو فاروق يوسف.. ويعد أن يحل لنا الفيلم هذا اللغز الفرعى بعد ساعة .. ننتظر حل اللغز الاصلى بعد ساعة أخرى.. ويعد أن يتركهم محمود ياسين يقبضون عليه تمهيدا لترحيله إلى القاهرة لحاكمته .. ينطق فى آخر لحظة ليحكى لنا المسألة كلها فى جملتين.. فليس هو الذى قتل ابنة الضابط وانما شخص اخر كان زميلا فى الجامعة.. ولكنه اضطر أن يهرب من بيته رغم حصار بوليس البلد كلها .. لا أحد يدري كيف ولا لم.. فكيف خرج من مصر إلى تونس؟ ولماذا لم يبرز خطاب البنت المقتولة من أول لحظة بدلا من ابرازه فى آخر لحظة ويعد ١٥ سنة.. وفى تونس؟..

لماذا.. لكى يتم تصوير هذه الاشياء فى تونس طبعاً !

ومن العبث مناقشة سخف الحوادث والافكار التى يخرج بها من هذا الفيلم الذى يريد فقط أن يؤكد لنا أن محمود ياسين أو «النسيد محسن بن عمار» حسب اسمه التونسى و«احمد فهمى» حسب اسمه المصرى ليس قاتلا ولا سفاحا وانما هو رجل شهم ويرى أو «رجل بمعنى الكلمة».. وهى مسألة لا أعتقد أنها كانت تهم أحدا إلى هذا الحد ..

فاذا حاولنا أن نناقش النواحي الفنية التى يتحمل مسئوليتها مخرج شاب المفروض أنه يملك لغة سينمائية لا بأس بها وكنا نظن أنه يمكن - مع غيره من الشبان - أن يصنع سينما مختلفة.. فاننا نجد بالطبع أن نادر جلال مسئول عن كل تفاصيل الفيلم مثل أى مخرج فى العالم ابتداء من الموافقة على قصة باهتة ومبيلة.. إلى أدق تفاصيل أخرى ..

أن السيناريو يفرقنا فى قصص وشخصيات متداخلة تدور حول بعضها البعض بين البوليسى والاجتماعى والمليودرامى لمجرد ملء فراغ زمنى طويل جدا بلا مبرر لان رعوف حلمى فى الواقع لا يجد مادة «يشغل» على أساسها أو لا يجد «القماش»

المناسبة على حد التعبير الحرفى.. لذلك فنحن أمام قصة فاروق يوسف الذى يحب عاملة ما ويقتلها على الشاطئ.. ويحقد على محمود ياسين الذى يتصور أنه على علاقة بها.. ثم نحن أمام مجدى وهب المحقق أو وكيل النيابة التونسى الذى نفهم أنه كان يحب بنت عمه أجلال زكى ولكن محمود ياسين «لطشها» منه فظل يحبها ويحوم حولها ولكى تكون هناك فرصة «درامية» لعملية تعذيب ضمير حول أن يسلم زوجها للعدالة أو لا يسلمه.. ثم هناك بالطبع تلك القصة الاساسية التى تفتقد المنطق حول ضابط البوليس الذى يثار بنفسه شخصا لموت ابنته متقلبا بحرية بين مصر وتونس كئى سائح ليصفى قضية عمرها ١٥ سنة.. أما الحوار فهو طويل وممل هو الآخر ومضطرب تماما بين التونسية والمصرية وحيث يتكلم فاروق يوسف وحده بالتونسى لسبب مجهول بينما تتحدث أجلال زكى وابوها ابراهيم الشامى ومجدى وهب بالعامية المصرية رغم أنهم توانسه ولجرد أن الفيلم وجد نفسه «مزنوقا» فى حكاية تونس فتترك كل ممثل يتحدث باللغة التى يريدها ..

لا يمكن إضافة التصوير لرصيد المصور الشاب سمير فرج الذى قدم أفلاما أفضل بكثير.. فالتصوير ليس منفصلا عما تصوره.. وإن كنت أخذ على سمير فرج استخدام «الكروس فيلتر» بلا مناسبة ومن باب الانبهار به فقط.. ورغم أن الايقاع بطئ جداً وقاتل فلا يمكن محاسبة المونتاج لان المادة نفسها مملة ..

ونادر جلال كمخرج هو المسئول بالطبع عن كل هذا.. ولكنه مسئول أكثر عن اختيار زواياه من أجل تكوينات مدرسية جامدة وشكلية جدا بلا مضمون لا درامى ولا جمالى مقنع... وهو يضع مثلا شخصياته فى أوضاع متخشبة تفتقد مرونة الحركة وصدقها.. كما يفتعل مطاردة سيارات مضحكة جدا تكاد السبارة فيها تلحق بالآخرى ولكنها تتوقف لكى يتم التصوير وتأثرا بالافلام الامريكية.. ثم مطاردة «جرى» بين محمود يسين وفاروق يوسف لا يلحق فيها أيضا أحد بالآخر أبدا ولجرد استمرار التصوير فى «تكوينات» خاصة تعجب نادر جلال فى شوارع وإزقة بنرزت ثم يجعل عسكري بوليس عجوزاً جدا يطارد محمود ياسين عند هربه من بيته فى مصر بحيث أثار ضحك الجمهور.. وكلها أخطاء راجعة لرداءة التنفيذ و«الكلفة» أو عدم الاكتراث أو الظروف الانتاجية الصعبة.. وهذا سر «الدولاج» الردى لكثير من عبارات الحوار واختيار خليط متنافر من الموسيقى كما هو سر «السلوموشان» أو الحركة البطيئة التى تسود روح وإيقاع وجو العمل كله ..

ومن الظلم تقييم التمثيل فى فيلم كهذا تدور شخصياته فى فراغ.. ويتحرك ممثلوه كالدمى أو العرائس الخشبية وتوضع على السنتهم عبارات جوفاء.. ويتحمل محمود ياسين بلا شك مسئولية قبول دور كهذا.. بينما يتعرض مجدى وهبة لظلم كبير عندما يجرى حظه فى فيلم كهذا مع أنه ممثل جيد لا أدري لماذا لم يتم استغلاله فى السينما أفضل من ذلك.. كما تتعرض إجلال زكى لظلم أكبر فى أول بطولاتها السينمائية وحيث يسندون إليها دورا باهتا لا يمكن أن يخدم فائن حمامة نفسها.. فليست هناك ممثلة فى العالم يكون كل دورها طوال فيلم كامل أن تقول: محسن.. محسن.. محسن.. آلاف المرات.. ولكنها وجه مقبول جدا يمكن أن يعطى أفضل فى أفلام أفضل.. ثم هناك طفلة لا يمكن نسيانها.. قدموها وقد وضعت «الروح» والباروكية وكانت الطفلة الوحيدة فى العالم التى تبدو أكبر من أمها إجلال زكى.. بينما يتفوق فاروق يوسف فى أول شخصية هامة تسند إليه.. ورغم سخافة المسائل كلها فهو يلتفت النظر إليه بقوة ويستحق قطاعافرضا أكبر.. ويا عزيزى محسن نادر جلال.. أنا أسف.. أنا مضطر.. فهذا هو ما فعلته أنت وليس أنا !

من الذى كتب اسمه على الرمال؟!

لا انكر أنني أحس بحرج كبير وأنا اتعرض لفيلم «سلكتب اسمك على الرمال» فهو من إخراج مخرج مغربى.. وهو بشكل ما انتاج مصرى مغربى مشترك.. ومعظم الفنانين والفننيين العاملين فيه مصريون.. وإن كانت القصة مغربية والجو نفسه مغربى.. والفترة التى يتناولها الفيلم هى فترة من أهم فترات تاريخ الشعب المغربى الشقيق فى كفاحه من أجل الاستقلال.. وهو اتجاه لابد أن نشجعه فى السينما العربية كلها من ناحية بحيث لا تصبح هناك حساسية خاصة فى معاملة هذه المحاولات بنفس قسوة «وعقلانية» معاملتنا للموضوعات الهابطة..

ومن ناحية أخرى فهذا أول تعاون - فى حدود علمى - بين السينما المصرية والسينما المغربية.. ولقد كانت السينما المصرية رائدة دائماً وهى السينما الأم فى المنطقة العربية كلها.. وكان هناك دائماً هذا الاندماج والتعاون بدرجة أو بأخرى بين السينما المصرية والفنانين العرب من كل البلاد وفى كل المجالات وهو اتجاه توقف منذ بضع سنوات.. لأسباب سياسية أحياناً.. واقتصادية أحياناً.. ثم بعد اهتمام معظم البلاد العربية بسينماها المحلية الخاصة التى لم تعد معها السينما المصرية هى منطقة الجذب الوحيدة للسينمائى العربى هنا أو هناك ..

ومن ناحية ثالثة يبدو عبد الله المصباحى شاباً جاداً فى اختيار موضوعاته على الأقل.. وجراته على أن يقدم فى أول افلامه «سلكتب اسمك على الرمال» موضوعاً صعباً مثل حركة المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسى فى سنوات ما قبل الاستقلال.. وطرد الملك محمد الخامس من بلاده ثم عودته على اكتاف الشعب من خلال عدة نماذج لبعض المواطنين المغاربة العاديين - بل المطحونين - ومعاناتهم المعيشية والسياسية ثم انتصار الشعب فى النهاية.. هذا الاختيار فى ذاته لموضوع تاريخى جاد يستحق التحية والتشجيع وبعض الرفق على الأقل فى المناقشة ..

ولكن السينما ليست عواطف.. كما أن التاريخ والوطنية ليسا مبرراً لشيء.. وهى قد تصلح وحدها لصنعه كتاب أو مقال تاريخى ولكنها لا تكفى لصنع فيلم.. وتشجيع

الاتجاهات «الوطنية» فى السينما لا يمكن أن يتجاهل أن تكون «سينما» أولاً..
والناقد الذى يصفق للأفكار وللنوايا الحسنة مجردة ليس ناقداً.. أو ليس ناقداً
أميناً..

ولقد كانت محاسن فيلم «ساكتب اسمك على الرمال» هى مجموعة الأفكار
الحماسية التى ذكرناها حتى الآن.. وهى ليست أفكاراً حماسية من المخرج وحده
وإنما منا نحن أيضاً.. فنحن نؤيد بشدة أى محاولة للتعاون بين السينما المصرية
والسينما العربية فى كل البلاد.. وهو اتجاه نطالب بدعمه وتطويره فى هذا الوقت
بالذات أكثر من أى وقت مضى.. لأن السينما العربية هى الامتداد الطبيعى -
جغرافياً وتاريخياً - للسينما المصرية.. ولأن الجمهور العربى هو السوق الطبيعى
والأول للفيلم المصرى ..

ولكن .. يتوقف حماسى لتبدأ السينما ..

وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق أكبر منه.. ففيلم مثل هذا يتطلب انتاجاً
أكبر بكثير من الانتاج الهزيل الذى رأيناه.. ومكتوب على الفيلم أنه من انتاج شيئين:
شئ اسمه «الملكية المغربية» وشئ آخر اسمه «الاتحاد العربى».. والاثنان يبدو انهما
شركتان مجهولتان تماماً أو مجرد لافتتين لا تملكان فلوساً.. فالامكانيات المتاحة
للفيلم فقيرة جداً بشرياً وفنياً وعلى كل المستويات.. فمثل هذه الموضوعات لا يمكن
تقديمها الا بمجاميع كبيرة وفى ديكورات جيدة.. بينما كان عدد الكومباراس
المشاركين فى كل مشاهد المظاهرات والجنازات العديدة التى يمتلئ بها الفيلم ثم
العمليات العسكرية.. لا يزيد عن عدد الجمهور فى الحفلة التى شاهدها فيها الفيلم..
يعنى عشرين.. والديكورات فقيرة وقبيحة ولا تستطيع أن تحدد لها طابعاً أو طرازاً
واضحاً لا مغربياً ولا مصرى.. ومن حسن الحظ ان معظم مشاهد الفيلم «خارجى»..
أى تم تصويرها فى الصحراء حيث الرمال وحدها هى المتوفرة فى هذا الفيلم بوفرة!..
ثم وضع عبد الله المصباحى نفسه فى مأزق آخر حين كتب السيناريو بنفسه
فضلاً عن الاخراج والاشراف على الانتاج فيما يبدو.. ومن قصة «الشمس تشرق فى
الليل» لكاتبة مغربية اسمها حفيظة العسرى.. وأنا لم أقرأ القصة بالطبع ولكن إما
أنها من نوع القصص الوطنى المباشر والخالى من الفن وإما أن السيناريو هو الذى
جعلها كذلك.. وإما أن عبد الله المصباحى نفسه ليس كاتب سيناريو أصلاً أو لا
يصح أن يكون ..

الاحداث التاريخية معروفة وواضحة.. شعب خاضع للاحتلال والقهر والمجاعة ومساق رغم انه للاشتراك فى الحرب الثانية ضمن قوات فرنسا التى تحته.. وملك وطنى هو محمد الخامس أصبح رمزاً للنضال من أجل الاستقلال فيعزل عن عرشه وينفى.. ثم انتصار لهذا الشعب وفوز بالاستقلال ..

ولكن كيف تمت حكاية كل هذا بالسينما .. أى كيف تحول التاريخ إلى عمل فنى ؟
أسرة مغربية عادية جدا .. الاب عبد الرحيم الزرقانى متزوج من أمينة رزق .. ولكنه يتزوج من فتاة أخرى فى عمر ابنته .. ناهد شريف .. وابنه عزت العلالي عامل بسيط ولكنه شاب متحمس وإن كان حماسه يأخذ شكلا غريبا جدا .. هو اننا نراه يمشى فى الشوارع من هنا لهنالك ولا أحد يدرى ماذا يفعل بالضبط سوى الكلام عن المستعمر وضربه بين وقت وآخر لكى يعود فيجرب ويمسكه ويحطوه فى السجن .. وهكذا .. ويجرب ويمسكه ويحطوه فى السجن عدة مرات .. دون أن نفهم متى دخل وكيف خرج ..

ولكى تكون هناك قصص حب .. فان عزت العلالي يرى سميرة سعيد ماشية فى الشارع ضائعة وجائعة فينتزع لها رغيف خبز ثم يؤيها فى بيته ثم يحبها .. وعلى مستوى آخر يقبض على ناهد شريف فى بيت مشبوه دخلته بالخطأ فينقذها من الكراكون سمير صبرى الذى يطلق شعره وذقنه ويقول أن مهنته «مشعوذ» .. ثم يخطب خطبة سياسية فى نفس الوقت يقول فيها أن من مصلحة الاستعمار أن تنتشر الشعوذة لكى يبقى الشعب مضللا .. وبعد الخطبة يحب ناهد شريف ويتزوجها .

ونحن نسمع كلاما كثيرا فى نفس الوقت عن «قضية الصحراء» المطروحة الآن بين المغرب وموريتانيا .. فقد كانت فى تلك الأيام أرضا مغربية اغتصبها الاسبان .. ولذلك فالاسبان طرف ثالث فى الفيلم .. ولكنه طرف ظريف جدا .. نتعرف عليه من خلال سيدة أسيانية هى مريم فخر الدين لا ندرى ما هى مهنتها بالضبط .. وأن كنا نراها مرة تشرب الخمر دليلا على أنها سيدة موش كويسة .. ومرة أخرى تحمل الجيتار .. ثم هى تتكلم خواجاتى بالطبع .. ونحن نرى سميرة سعيد الفتاة المغربية البريئة تقيم معها فى بيتها المشبوه وتقضى سهراتها وسط رجال سكارى فتفتنى لهم بالمناسبة أغنية أسيانية ولجرد أن سميرة سعيد الحقيقية تعرف الاسبانية .. وبالضبط كما تغنى اغنيتين باللغة العربية لمجرد أنها مطربة وليست ممثلة ولابد أن يكون هناك غناء فى الفيلم العربى .. بل أن عبد الله المصباحى يريد أن يقدم «فيلم

عربي جداً.. فيقدم ايضاً مشهداً في كباريه ترقص فيه راقصة لمدة خمس دقائق..
اتعرفون ماهي الصجة؟ أن عزت العلالي الشاب الوطنى المتحمس اراد أن يقتل رجلاً
خائناً.. فسأل عنه فقيل له أنه يسهر في كباريه كذا.. فذهب إلى الكباريه ووجد
الرجل يتفرج فعلاً على راقصة وهو لا يمكن طبعاً أن يقتله قبل الرقصة أو في
اثنائها.. فانتظر حتى انتهت الرقصة - لكي نستمتع بها نحن أيضاً - ثم قتله ..!

وهكذا يقع عبد الله المصباحى فى كل تراث السينما التجارية..فهو يريد أن يصنع
فيلماً وطنياً عن تاريخ بلاده.. ولكنه يريده فى نفس الوقت أن يقدم كل عناصر الفيلم
الذى يتصور هو أن الجمهور يريده: الحب والوطنية والكفاح والخطب والميلودراما
والضرب والرقص والغناء.. ولأن الصنعة رديئة وبدائية لا تحس بأى رابط يربط هذا
كله ولا أى حبكة ولا أى تتابع منطقي.. فالأحداث متنافرة وكل شخصية تسير فى
اتجاه منفصل.. والعمل كله عبارة عن جزئيات منفصلة لا يربطها تدفق أو اطار واحد
سوى أن الشخصيات التى نرى من خلالها هذا كله تظهر فجأة وتختفى فجأة ..

أما التاريخ فهو موجود فى شرائط أخبارية وثائقية حصل عليها المخرج من
مصدر ما ونقلها «كونترتيب» ووضعها وسط أحداثه المؤلفة.. وهذا الجزء الوثائقي
الحقيقي عن أحداث المغرب هو افضل من الفيلم نفسه.. ولكن أغرب ما صنعه
المصباحى هو وضع دائرة فى وسط الشاشة ملأها أحياناً بصورة محمد الخامس
ومرة بصور عديدة أخرى مضحكة وعلى صوت سميرة سعيد تغنى للملك المنفى الذى
تصفه بالقمر.. فأصبحت هذه الدائرة رمزاً للقمر... وبأسلوب يذكرنا بأسلوب
التلفزيون الردىء فى استخدام «الكاشات» و«الكروما».. والتفتيز كله ساذج بهذا
المستوى ويداوى أحياناً ..

وصحيح أن المصباحى استعان بكفاءات مصرية على أعلى مستوى.. تصوير
عبد العزيز فهمى مثلاً ومونتاج حسين عفيفى وطاقم ممثلين مصرى بالكامل ولكن
متنافر جداً لا ندرى على أى أساس تم «توقيه».. ومنهم سميرة سعيد الغربية التى
قد تكون مطربة جميلة الصوت ولكن علاقتها بالتمثيل هى نفس علاقتى أنا
بالكومبيوتر.. ومع ذلك.. فما الذى كان يمكن أن يضيفه كل عبارة العالم إلى فيلم
يكتب اسمه على الرمال.. سوى مزيد من الرمال؟

«وقيدت ضد مجهول».

البداية الصحيحة لمخرج «مختلف»

أتحمس حماسا شديدا لكل مخرج جديد يولد فيلمه الأول.. ربما لأن في داخلي أنا نفسي مخرجا لا يريد أن يولد.. وربما لأنني كنت وإلى سنوات قريبة محسوبا على الشبان.. وشهدت البدايات الأولى - بل حتى ما قبل البدايات الأولى - لعدد كبير منهم.. ولكن بالتأكيد لأن المخرج الجديد يوحى بالأمل في سينما مصرية جديدة أو على الأقل.. مختلفة ..

ولهذه الأسباب كلها احسست بفرح حقيقى عندما شاهدت فيلم «وقيدت ضد مجهول» الفيلم الأول للمخرج الجديد - الشاب حقا - مدحت السباعى فى حفل العيد العشرين لانشاء جمعية الفيلم.. وكان الفرح حقا مزوجا.. بل لم تكن صدفة أن يكون العرض الأول لفيلم جديد لمخرج شاب هو فى «جمعية الفيلم» بالذات.. وهى التى قدمت الافلام الأولى لمخرجين جدد كثيرين قبل مدحت السباعى فى عرضها الأول.. وهى التى أرتبطت قبل ذلك وعلى مدى تاريخها كله بحركة شابة جادة وخصبة فى مجال الثقافة السينمائية.. وأصبح عدد لا بأس به من أعضائها الذين تعلموا السينما فيها.. محترفين «كبارا» الآن.. فقد كان أحد أسرار بقاء «جمعية الفيلم» واستمرارها فى أداء رسالتها النبيلة رغم كل الصعوبات هو هذه الروح الشابة أو الجو الشبابى الذى يسودها ويجدد دماها دائما من جيل إلى جيل .

ومدحت السباعى هو صحفي شاب أو محرر فنى على وجه الدقة فى الزميله «صباح الخير» ولكننا نؤكد أن هذه الزمالة لن تشفع له حين نتعرض لفيلمه الأول وأنه لن تكون هناك شبه مجاملة.. وسنحاول أن نقيمه ونقيم فيلمه فقط باعتباره

مخرجاً وكاتباً السيناريو يقدم تجربته السينمائية الأولى.. فهو خريج معهد السينما قسم الاخراج وربما كانت دراسته العلمية للسينما سببا -على العكس - للتشدد فى مناقشته ..

بل أن فيلمه الأول كمحترف «وقيدت ضد مجهول» كان هو نفسه - وينفس العنوان مشروع تخرجه فى المعهد الذى قدمه فى ١٥ دقيقة وبإمكانيات المعهد التى نعرفها جميعا.. وهو فيلم قصير أثار دهشتنا عندما رأيناه منذ سنوات قليلة لا بأسلويه السينمائي - فقد كان هو المستوى المتهيب المتواضع الذى لا ننتظر أفضل منه من أى طالب يقدم مشروع تخرجه - وإنما بجرأة موضوعة وطرافته.. اذا كان يقوم على فكرة احتمال اختفاء أو سرقة هرم خوفو الأكبر.. وكل المواقف العبثية وليست حتى الكوميديية فقط التى يمكن أن تنشأ عن افتراض خيالى بالغ الجراءة كهذا.. ونجح مدحت السباعى فى فيلمه القصير فى أن يكون مختلفا بالفعل عن زملائه وهو «يشطح» هذه الشطحة الكبيرة.. كما استطاع أن يعكس سخرية مريرة لا تتجهم وهى تناقش شيئا غريباً كهذا.. وإنما تتجح فى مزج الواقع المفترض بكل جديته وخطورته بخفة دم وطرافة فى التناول قد تكون ضرورية عند التعرض لمثل هذه الموضوعات التى تبني للوهلة الأولى خارجة عن المنطق .

وأعترف بأننى وأنا اتابع مراحل تحول مدحت السباعى إلى ممارسة الاخراج على مستوى الاحتراف بنفس الموضوع وينفس العنوان احسست بأشفاق كبير من أن يكون ما ينوى أن يفعله هو مجرد «مط» الفكرة التى سبق أن قدمها فى ربع ساعة بحيث تصلح موضوعا يشغل ساعة ونصف أو أكثر.. وأنه سيكتفى بأن يملأ الفيلم ببعض التفاصيل التى تطيل من عمره فقط.. أو أنه باختصار سيضرب الفيلم القصير فى عشرة.. وهذا أسوأ ما يمكن أن يحدث لفيلم !.

ولكن ما فعله مدحت السباعى كان مختلفا عن ذلك بالتأكيد.. فباستثناء أن محور فيلمه الطويل يدور حول نفس الحادث الافتراضى وهو سرقة هرم خوفو.. الا أننا كنا أمام فيلم جديد تماما ومستقل.. ليس من حيث أن الممثلين مختلفون ومساحة الاحداث أطول.. بل من حيث التناول والكثافة وعمق الرؤية وجديتها.. فالفيلم القصير كان أقرب إلى «النكتة» التى تثيرنا بطرافتها وغرابتها.. ولكننا هنا أمام عمل فنى متكامل وله قوام.. وصحيح أن الفنان واحد فى الفيلمين.. ولكنه الفرق بين «بروفة» فنان وفنان مكتمل ..

وليس مفروضاً أن تشغلنا أكثر من ذلك فكرة المقارنة بين الفيلمين.. فالمفروض أن كل عمل فنى له كيانته الخاص المستقل بذاته.. ومعرفتنا بأن المخرج قدم الفكرة فى مشروع تخرج قصير ثم أعادها فى فيلم طويل هى معلومة خاصة بنا وليس صحيحاً أن نسقطها على الفيلم الطويل الذى ستراه الجماهير بالفعل فيصبح تأثيره أكبر بينما لا يشاهد أفلام المعاهد أحد الا من «يعينهم الامر» ..

ومن ناحية أخرى فليست كل فكرة قصيرة تصلح «لتطويلها».. فقوانين القصة والدراما العلمية تقول أن بناء القصة القصيرة مثلاً هو بناء خاص شديد الخصوصية بقدر ما هو شديد الاحكام.. بحيث لا يمكن اضافة موقف واحد أو حدث واحد أو سطر واحد على قصة قصيرة جيدة.. وليس هذا طعن فى فيلم مدحت السباعى القصير.. ولكنه تأكيد على أن فيلمه الطويل هو عمل آخر له بناؤه الخاص وتكنيكه الخاص.. وقبل هذا رؤيته الاشمل ..

وان يثير «وقيدت ضد مجهول» هذه الافكار قبل الخوض فى تفاصيله.. هو دليل فى ذاته على أنه عمل هام.. وقد يكون مناسباً هنا أن انقل ما سمعته من السيناريست المتفرس عبد الهى اديب وهو يقول لى بعد خروجنا من عرض جمعية الفيلم: «هذا أجراً فيلم مصرى فى السنوات العشر الاخيرة».. وأن يقول سيناريست قديم هذا عن سيناريست ومخرج جديد ولناقد «محايد» وليس لصاحب الفيلم نفسه بل بعيداً عن مسامعه. لا يمكن تفسيره بأنه مجرد مجاملة..

فالفيلم جريء حقاً وجديد حقاً.. وهو جريء لانه يخرج عن اطار السينما المصرية التقليدية .

ومخرجه الشاب الذى ينتزع فرصته الأولى من خلال القطاع الخاص - والفقر حتى وليس «المبجح»! - الذى يبدأ بالخروج على الانماط السهلة والمضمونة والمكررة ليغامر بشيء جديد ومختلف.. هو مخرج يستحق التحية أولاً على المغامرة فى ذاتها. فالأجيال السابقة لمدحت السباعى من المخرجين الشباب ومن خريجى معهد السينما بالذات.. اما وجدوا فرصتهم من خلال ظروف عمل افضل فى ظل القطاع العام الذى لا تحكمه مقاييس الربح والخسارة والذى قدم بالفعل عدداً من افضل الافلام والمخرجين.. واما انهم بدأوا بالمضمون وبالاستسهال.. أو على الاقل انتهوا اليه بحجة أن القطاع العام تخلق عنهم وتركهم فريسة لشروط القطاع الخاص.. وميزة مدحت السباعى أنه لم يستسلم لهذه الادعاءات فى خطوته الأولى على الاقل..

وأنة لم يبدأ بالأسهل والأربع ..

أما ميزته الثانية والأهم فهي انه استطاع أن يربط فكرته العبتية المجنونة بالواقع وبشكل خلاق وشديد الاحكام حقا ورغم بعض الهنات التى سنتحدث عنها.. فرغم أن الفكرة نفسها تبدو مستبعدة وإلى حد الاستحالة.. إلا أنه نجح فى أن يجعلها محتملة جدا وقابلة للتصديق.. وهذا يرجع بالتأكيد إلى قدرته الحرفية ككاتب سيناريو قدم عددا من الاعمال التليفزيونية واشترك فى فيلم سينمائى واحد هو «قاتل ما قتلش حد».. وهى قدرة من الواضح من قيمه الاول على الاقل - أنها أكبر من قدرته كمخرج ..

ان كاتب السيناريو - وهو نفسه المخرج - استطاع أن يشدنا من أيدينا خطوة خطوة لنسمع قصة خرافية.. ولكنه نجح ببراعة وبشكل مذهل فى أن يجعلنا نصدق.. وهذه القدرة على «التصديق» هى أهم ما يطمح اليه أى فيلم قبل مناقشة العناصر الفنية الأخرى.. لأن هذه العناصر مهما كانت متقدمة ستضيع هباء فى موضوع «هرش مخ» لا نقتنع به.. ونحن فى «وقيدت ضد مجهول» اقتنعنا تماما رغم ثقتنا بخيالية ما يحدث.. وظللنا حتى آخر لحظة نتابع التحقيق وكأننا ننظر حقا أن نعرف من الذى سرق هرم خوفو.. وكيف نقله إلى المكسيك..

ولكن ممارسة مدحت السباعى لكتابة المسلسلات التليفزيونية قبل هذا الفيلم.. أثرت عليه تأثيرا سلبيا واضحا فى الثلث الأول من الفيلم.. حيث استطالت المشاهد بلا مبرر وبلا سيطرة على الايقاع ومع صفحات كاملة من الحوار المجانى وكأننا أمام مسلسل فيديو.. ولقد أراد الفيلم فى هذا الثلث الأول أن يعرفنا على الشخصية الرئيسية التى ستكون مفتاحا لكل الاحداث.. الفلاح البسيط البرئ القلبان «صابر عبد الرحيم قناوى» الذى يلعبه محمود ياسين والجالس تحت جذع شجرة على ترعة فى القرية يناجى فتاته هنية (صفية العمرى) ويحلم بالزواج منها بعد أن يسافر إلى القاهرة ليعمل عسكري بوليس «قد الدنيا».. ولكن هذا التعريف لم يكن يحتاج لربع ساعة من الحوار الساذج الذى لا يضيف شيئا ..

وبعد ذلك لم يكن بناء الفيلم نفسه ولا مضمونه النهائى فى حاجة إلى هذه التفاصيل المصححة عن ركوب الفلاح البرئ القطار.. ثم موقفه الساذج على باب معسكر التدريب.. ثم رفضه المضحك لخلع ملابسه فى الكشف الطبى.. ثم خطابات لاهم التى يخطئ قارئها فى نطق «البسطرمة».. وكلها «فرشة» اطول من اللازم

للموضوع بهدف الاضحاك بأساليب الاضحاك التقليدية.. ولكنها بالغت في رسم سذاجة الفلاح صابر عبد الرحيم وجهله بالعالم.. فلا أعتقد أن أحدا أصبح يصنع أن هناك فلاحا نطعيا بنفس الصورة التي ترسمه بها السينما المصرية من خمسين سنة حتى ولو في اطار كوميدي ..

ولكن كأنما مدحت السباعي كان متهيبا وهو يمارس العمل لأول مرة في هذا الثلث الأول.. فبعد ذلك تستقيم الامور وتصبح حرفته نفسها أكثر احكاما.. ولا يقتصر التهيب على الكتابة فقط في الجزء الأول... بل على الاخراج نفسه.. فاللقطات طويلة.. وحركة الكاميرا تبدو حائرة إلى حد ما.. والقطعات من مشهد إلى مشهد متأثرة أيضاً «بالقيديو».. والحوار كثير جدا.. وهناك «زومات» تنتهي هي أيضاً إلى لا شيء.. ولكن سرعان ما يسيطر المخرج على أدواته شيئاً فشيئاً وكأنما اكتسب الخبرة بعد عمل الأيام الأولى.. ولأن الموضوع نفسه يدخل إلى هدفه مباشرة حيث يتصاعد ايقاع الأحداث.. فلا شيء يدعم ادوات الاخراج ليستقيم عودها سوى قيمة ما يقوله المخرج وسخوته ومعرفته لما يريد توصيله..

وهكذا يصبح صابر عبد الرحيم عسكري داورية فعلا.. ويقف في «درك» صائحاً تلك الصيحة القديمة التي افتقدناها: «هع.. هع.. مين هناك».. وفي كل ليلة تنطلق فيها هذه الصيحات يهرع اللصوص لتشطيط المنطقة كلها من بيوت وسيارات.. وهنا يلجأ الفيلم إلى أسلوب أقرب إلى الكاريكاتير منه إلى الواقع.. حيث تنطلق صرخات الشقق المسروقة مرة واحدة.. وحيث تحاصره السيارات المسروقة مرة واحدة أيضاً.. وتتصاعد ازمة العسكري صابر مع رؤسائه ليلة بعد ليلة حتى تصبح جاذبيته الغريبة للصوص لغزا.. فيرسلون به إلى منطقة الهرم حيث لا يمكن أن يسرق شيء.. وهنا تبدأ مفارقة الفيلم المثيرة.. ففي الصباح التالي يكتشفون سرقة الهرم الأكبر ..

هنا يدخل الفيلم إلى منطقة العبث.. ويستثمر مدحت السباعي هذا الموقف إلى أقصى حد منتزعا منه كل امكانيات الكوميديا.. حيث يكلف الضابط عزت العاليلي بتحقيق الحادث المذهل فيعاين منطقة الهرم المسروق سائلاً معاونيه: «رفعتموا البصمات؟» .

ويتابع الفيلم ربود فعل اختفاء الهرم في الداخل والخارج وليقدم في نفس الوقت عدة مشاهد في الشارع والأتوبيس يرسم من خلالها بعض تفاصيل الواقع الاجتماعي وأن كانت أقرب إلى «الاسكتشات» المنفصلة حيث لم يتم دمجها في بناء

الفيلم الرئيسى جيدا .. وحيث نتابع ربود الفعل العالمية مثلا لا من خلال مؤتمر صحفى أو زعر سياحى وحركة ديناميكية نشطة وإنما من خلال مذيع التلفزيون أحمد سمير الذى يظهر بشخصيته الرئيسية وهو يقرأ الاخبار ومن خلال مذيعة التلفزيون سهير شلبى وهى تجرى بعض التحقيقات عن الحادث.. وهو أسلوب يخرج عن أطار «الفيلم» إلى «التحقيق» ولكنه راجع بالتأكيد إلى أمكانيات الانتاج المحدودة.. وأن كان قد نجح على أى حال فى تقديم بعض ملامح الجو الاجتماعى العام من خلال موقف قارئ يخت لجال ويكتور جامعة مدعى وصاحب كبرارية فى شارع الهرم يتحدث عن أزمة الراقصات بعد كساد شارع الهرم - وكانت هذه فرصة لتقديم رقصة تقليدية لا بد منها! - ثم من خلال خطبة عصماء لشاب «تقدمى» قدمت بشكل كاريكاتيرى أيضاً.. ربما تمهيداً لموقف كاريكاتيرى آخر هو اتهام الشيوعيين بسرقة الهرم أو على الأقل باستغلال اختفاء الهرم ..

ولا يكون هناك مخرج من هذه الورطة التى لا حل لها سوى وضع العسكرى صابر الذى «سرق» منه الهرم فى مستشفى المجانين.. وهنا يصل الفيلم إلى ذروته.. ويصبح مدحت السباعى فى احسن حالاته كتابة وإخراجا.. فقد كانت نماذج المجانين التى قدمها تمثل قطاعات اجتماعية مختلفة وصلت إلى الجنون نتيجة لضغوط معيشية قاهرة.. وقدم الفيلم فى هذا الجزء ربطا محكما واعيا بين الحقيقة والخيال.. وبين العقل والجنون.. واستطاع أن يصل بموضوعه إلى قمة كثافته بل وإلى خلاصة مضمونه كله.. وهو استحالة التفرقة بين العقل والجنون وبين المنطق والعبث.. وحيث يكشف الدكتور النفسى الذى اختار بارادته عالم الجنون والذى مثله باقتدار شديد الوجه الجديد نبيل الطفاوى بملامحه القوية وأدائه المعبر واستطاع أن يؤثر فى المشاهدين تأثيرا حقيقيا قويا وهو يحمل خلاصة الفيلم كله اليهم.. يكشف عن الحقيقة التى لا تصلنا نحن مباشرة ولكنها تصل إلى العسكرى صابر عبد الرحيم فيدخل بالكامل فى عالم الجنون من فرط الدهشة والفتية.. ولينتهى الفيلم بكشف سر الهرم الضائع الذى عثر عليه فى قرية بالمكسيك ..

ولكن ليتحول الموقف العبثى إلى ما هو أكثر عبثا.. عندما يتصاعد منطق الفيلم الخاص الذى افترض اختفاء الهرم بحيث ينتهى باحتمال اختفاء النيل .. وهكذا ينتهى فيلم جديد حقا وغريب حقا ينطلق من الخيال ولكن دون أن يفقد المنطق.. ويثور حول فكرة عبثية ولكن لا يحولها إلى ميتافيزيقيا محقة فى المجهول..

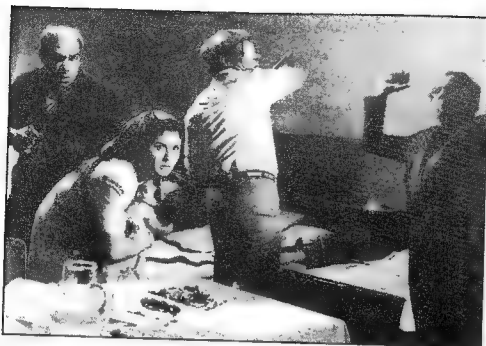
ويحدثنا عن أشياء غريبة ولكن لا يفقدنا صلتنا بالواقع والتفكير فيه.. ولا يلجا الى الموضوعات الرائجة والمعدلات السهلة وإنما يجرب ويغامر ويقتحم.. وتلك هى مهمة السينما الجديدة والحديثة حقا ..

هناك بالطبع أخطاء التجربة الأولى.. ولكنها أخطاء لا تنتقص من قيمة العمل فليس الهدف هو «التكنيك» فى البداية.. وإنما ما يعبر عنه هذا التكنيك.. ثم ان التكنيك بالمعنى المتعارف عليه ليس «كيمياء» معقدة.. وإنما هو مجموعة قدرات ممكن اكتسابها بالعمل وحده وبالممارسة يوما بعد يوم.. ومدحت السباعى فى أول أفلامه لا يقل شيئا أبداً عن أسماء كبيرة «مخضومة» شغلتنا طوال ثلاثين سنة بموضوعات تدور فى الفراغ.. وهو يلجأ الى الصيغة الزكية حينما يستعين باسمين كبيرين : محمود ياسين الذى نجح فى أداء دور كوميدى وأن لم يكن فى أحسن حالاته بسبب المبالغة الكاريكاتيرية فى الأداء وهى مسئولية المخرج أيضا.. وعزت العلاليى الذى كان عصب الفيلم وروحه المتدفقة.. وإلى جانبهما عدد كبير من الوجوه الجديدة على البطولة المطلقة مثل صفية العمرى التى نجحت فى لعب شخصية جديدة عليها ولم يكن يعيها الا الملابس «الهوانى».. و الوجوه الجديدة تماما وعلى رأسها جميعا نبيل الحلفاوى الذى يستحق الاشادة به مرة ثانية كما يستحق أن يأخذ فرصة أكبر فى السينما.. والفيلم يعيد اكتشاف مصور مختلف هو كمال عيد فى مستوى جيد.. ويقدم خطوة أخرى للأمام للمونتير عبد العزيز فخرى الذى يقف هو بخبرته وراء مخرج جديد ليقدم عملا متكاملا ومتدفقا لا يعيبه إلا ترهل الجزء الأول.. ولكن مرحباً بمخرج جديد كان يستحق أن يولد .. وعليه أن يتحسس قدميه جيدا فى الخطوة الثانية ! ..

«المشبه» سعاد وعادل معاً وأسباب نجاح أخرى !

حتى قبل بداية عرضه ومنذ أول خبر تردد عن بدء العمل فى فيلم «المشبه».. كان هذا الفيلم مهما ومثيرا لاقصى حد من الاهتمام.. ولاكثر من سبب ..
ففى صعوده المستمر طوال السنوات الأخيرة.. كان لابد أن يصل عادل إمام إلى سعاد حسنى.. وطبقا للمقاييس التى كانت سائدة لمفهوم النجم والنجمة فى السينما المصرية طوال العشرين سنة الماضية على الاقل.. كان طبيعياً أن يصبح هذا اللقاء مثيراً بين نجمة كانت على القمة فى اطار «السندريللا».. ونجم بدأ زحفه الحثيث إلى القمة ولكن فى اطار «الكوميديان» الذى يضحك الناس دون أن يجزئ على حب البطلة.. وكان قد ساد فى أذهان الجميع أن الكوميديان يقف إلى جانب أو إلى وراء الفتى اللامع المصقول ليكمل الصورة ويسد الفراغ.. ولكن البطلة عندما تفكر فى ان تحب.. فهى لا تتنازل عن أقل من مستوى أنور وجدى أو عمر الشريف وانتهاء بنور ومحمود وحسين.. ولا أحد يدري بالضبط من الذى وضع فى السينما المصرية أن الكوميديان لا يمكن أن يحب السندريللا ولا قامت القيامة !

ومن بين قواعد وتقاليد كثيرة نجح عادل إمام فى أن يكسرها فى سينما السنوات الأخيرة.. يبدو أنه نجح أيضاً فى أن يكسر هذه القاعدة.. ونتيجة لمتغيرات كثيرة فى «سوق النجوم».. أصبح ممكناً الآن أن يقف عادل إمام بطلا أمام سعاد حسنى.. وليس معنى هذا على الإطلاق أن فلانا أحسن من فلانة أو أن فلانة أعظم من فلان.. ولكن كانت هذه هى مقاييس السوق.. وكانت هذه هى «أحكام» السينما المصرية التى لا يمكن نقضها أو ابرامها.. أو على الاقل كان الجميع يتصورون ذلك !
على أى حال.. كان توقع اللقاء مثيرا اذن.. فنحن جميعاً ننتظر لنرى: كيف يمكن أن يكون شكل هذه «التركيبة»: سعاد حسنى أمام عادل إمام.. وهل يمكن أن تنتج ليس تجارياً بالطبع.. فنجاحها التجارى مضمون مقدما مائة فى المائة.. وإنما فنيا



الشيوة - إخراج سمير سيف - ١٩٨١

أو دراميا.. ومن منهما يمكن أن «يأكل» للآخر اذا تصورنا أن كلا منهما أصبح حوتا كبيرا أقوى بالتأكيد من كل الاسماك الصغيرة.. ثم من منهما يتقبله الجمهور أكثر : سعاد النجمة الراسخة ذات الرصيد الطويل الفنى.. أم عادل الذى حقق شعبية كاسحة فى سنوات قليلة نسبيا وقلب كل الموازين؟.. ثم ما هو نوع القصة التى يمكن أن تجمع بين شخصيتين كهاتين ظلت السينما المصرية تقدم كلا منهما حتى الآن فى تصور ثابت مناقض للآخر.. شكلياً على الأقل؟ ما هو الآن الموضوع المحكم الذى يمكن أن يكسر القاعدة ويجمع الإثنين فى قصة حب تكون من القوة ومن العبوة بحيث تجذب الناس؟..

كل هذه اسئلة كان لابد أن يثيرها أول فيلم يجمع بين سعاد حسنى وعادل إمام.. ومن ناحية أخرى.. كان هذا أيضاً أول فيلم يخرج سمير سيف بعد تجربة «المقحضة» الاليمية بالتأكيد.. والتى شاعت الصدفة أن تكون بطلتها أيضاً هى سعاد حسنى.. وهى التجربة التى افقدت سعاد حسنى وسمير سيف معا قدراً لا بأس به من رصيدهما.. والقياس مع الفارق بالطبع.. فحجم خسارة المخرج الشاب كانت أقل بكثير من خسارة النجمة الكبيرة.. التى شاء الحظ أن تواجهه وفى نفس الوقت

تجربة أخرى مريرة مع فيلم «**شفقة ومتولى**» الذى كان أفضل على كل المستويات من «المتوحشة» ولكنه لم يلق مصيراً أفضل ..

ولكن لان سعاد حسنى ممثلة عظيمة المهبة راسخة القدم وصاحبة تجربة طويلة فنية ولم تنشأ من فراغ.. فقد استطاعت أن تجتاز ويسرعة وأصرار كبيرين أزمة عاصفة.. كانت كفيفة بأن تطيح بممثلة أخرى هشة أو اقل قيمة وموهبة.. وهى تعاود العمل وتسترد مكانها ويسرعة فى «**أهل القمة**» ثم فى «**المشبوه**».. والفيلمان اللذان يعرضان فى وقت واحد يعيدان الكثير إلى رصيد سعاد حسنى.. ويعكسان فى نفس الوقت نكاحها الفطرى.. فهى تغير فيهما جلدها أو «رداءها» التقليدى.. وتخرج أولاً من اطار «السندريللا» ومن اطار «زوزو» فى وقت واحد ..

ثم تخرج ثانية من دائرة «المستشارين التاريخيين» الذين أوحوا لها بأنها يمكن أن تجرب كل شئ وتنجح دون حاجة إلى ايه مقومات أخرى للنجاح.. ثم هى تقدم ويكثر من الذكاء والتواضع ما يمكن اعتباره «تنازلات» فى مفهوم النجمة أو «البرنيسية» التقليدى فى السينما المصرية من حيث حجم الدور وأهميته ومواصفاته فى الملابس والماكياج وملامح «العروسة الصلوة» ثم من حيث البطل الذى يقف أمامها.. وأتخيل أن أفلامها التى لم تعرض بعد مثل «**بعوة على العشاء**» و«عيش الطيور أزواج» ستؤكد هذا الاتجاه أكثر ..

أن سعاد حسنى فى هذه الافلام لا تتعامل مع مفهوم «البطولة» بالمعنى الساذج السائد.. وهو أن تظهر البطلة من أول لقطة إلى آخر لقطة.. وان ينور كل التركيز حولها هى بحيث يصبح كل الآخرين كومبارس.. وان تلبس بشكل معين وتتحرك بشكل معين والايقاع فى حبها الا بطل نو مواصفات خاصة.. وهى على العكس تكسر كل هذا بذكاء ومرونة.. وتقيس النور بأهميته وليس بحجمه.. وبوراها فى «أهل القمة» وفى «المشبوه» مثلاً أقل مساحة من دورى نور الشريف وعادل إمام.. بل انها فى الفيلمين تلعب أولاً شخصيتين مطحونتين تماماً ومن قاع المجتمع.. وتقبل التنازل عن مقاييس شكلية كثيرة فى ملابس وماكياج «السندريللا».. لانها تترك أنها بادانها لهذين الدورين يمكن أن تكسب أرضاً أوسع بالاعتدال فى التعبير.. وفى الوقوف بثبات أمام نجمين شابيين فى قمة لمعانهما الان هما نور وعادل.. وانها من خلال «المباراة» فى التمثيل معهما عليها أن تثبت أنها مازالت سعاد حسنى ..

ولقد نجحت سعاد فى ذلك كله إلى حد كبير وأثبتت ليس فقط انها مازالت سعاد

حسنى.. وانما أيضاً سعاد حسنى انضع وأكثر خيرة ..

ونحن فى «المشبهوة» نراها ومن أول لقطة بنت ليل رخيصة تلبس بنطلونا ضيقا لامعا.. ونفهم على الفور أنها من هذا النوع «الغبان جداً» والمستهلك من بنات الليل الذى يمكن أن يصحبه أى صعلوك - خاصة لو كان من ضيوف القاهرة الذين يكثرون عادة فى الصيف - إلى الشقق المفروشة.. وهناك تلتقى بنموذج آخر من فئران الليل.. حيث يكون عادل إمام يقتحم نفس الشقة لسرققتها ومن خلال مدهمة البوليس لهما تتوحد جهودهما ضد «العدو المشترك».. ويتمكن اللص الشاب من شغل البوليس عنها فتهرب ويكمل هو محاولة الهرب من ضابط بوليس شاب هو فاروق الفيشاوى حيث يتمكن من التقلب عليه بل وسرقة مسدسه الحكى.. وتصبح هذه هى عقدة حياة ضابط البوليس الذى لا يستطيع أن ينسى أبداً أن هذا اللص ضربه وأطاح بهيته حينما سرق مسدسه.. فيكرس بقية حياته فيما يبدو لمطاربته.. ويصبح هذا خطأ درامياً أساسياً موازياً للخط الآخر الرئيسى وهو علاقة عادل إمام بسعاد حسنى التى فقد أثرها تماما.. ولكنه يسأل عنها فى الأماكن المشبهوة إلى أن يعثر عليها.. فنفهم أنه حبها ويتزوجها بالفعل وفى المشهد التالى مباشرة.. لكى يدخلنا هذا الغرام المفاجئ فى «التيمة المستهلكة» التى تقول أن الحب يغسل الذنوب ويظهر النفوس وما إلى هذا الكلام السينمائى .

ولكن عادل إمام عضو فى عصابة لصوص يرأسها أخوه الأكبر سعيد صالح وتضم فؤاد أحمد اللص العنيف جداً الذى يتحدث باللهجة الدمياطية أو بورسعيدية .. ونعيمة الصغيرة التى يخفون المسروقات فى بيتها وتتولى بيعها.. ويحدث الخلاف التقليدى بين «الحرامية» فيترك فؤاد أحمد العصابة بعد شجار مع عادل إمام فيبلغ عنه ويودع فى السجن حيث ينتقم من اللص الواشى «بخرق عينه» ولا مؤاخذه.. وانشاء فترة السجن تضع زوجته سعاد طفلاً.. فتزداد رغبته فى التوبة ويخرج من السجن فعلاً ليأخذ زوجته وابنه ويرحل إلى بورسعيد ليبدأ حياة جديدة شريفة ..

ولكن تشاء الصدفة أن يفاجأ هناك وهو ينفذ أحكام «المراقبة» بالضابط الشاب وقد انتقل إلى هناك.. حيث يجد الفرصة للانتقام.. وفى نفس الوقت وإلى بورسعيد أيضاً يصل أخوه الأكبر سعيد صالح بعصابته التى أصبحت تضم الآن فؤاد أحمد زائد على الشريف.. ويحاول أغراءه بالعودة إلى عملية أخيرة يسطلون فيها على سيارة تحمل مرتبات عمال شركة ما... ويرفض اللص الشريف بالطبع أغراءات أخيه

والتخلّى عن حياته المستقيمة.. ولكن ضغوط ضابط البوليس الذى يسومه العذاب من ناحية وحاجته للمال بعد أن خسر كل شىء من ناحية أخرى واشتغلت زوجته رقاصة كالعادة.. دفعته أخيراً للاشتراك فى عملية السطو على سيارة المرتبات حيث يموت أخوه ويستولى هو على المبلغ لنفسه فتطارده العصابة ويسرقون ابنه الطفل ولكنه يتمكن فى المطاردة النهائية التقليدية وبمعونة ضابط البوليس نفسه من انقاذ الطفل وتصفيه حتى حساباته القديمة مع الضابط.. لكى يعيش الجميع فى تبات ونبات مثل كل الناس - الاشرار والاخيار معا - فى السينما المصرية .

هذه هى الخطوط الرئيسية «لحبوته» فيلم «المشبوّة» التى لا يمكن تقديمها باختصار أكثر من ذلك حيث أنها مزجحة بالاحداث والمغامرات والكر والفر والتوبة والرجوع عن التوبة والخناقات وكما لا بد أن نتوقع من فيلم يخرج سمر سيف ولكن من خلال «حبوته» بالفعل فيها كل مقومات «الحكى» والخروج من قصة إلى قصة مثل حكايات الشاطر حسن ولان سمر سيف الذى اشترك فى كتابة القصة مع ابراهيم الموجى هو تلميذ نكى جداً للمدرسة الامريكية التى أول دروسها: «كيف تحكى قصة».. والسيناريو فى «المشبوّة» محبوبك بالفعل إلى أقصى حد.. والشخصيات مقنعة ومرسومة جيداً وبجاذبية والاحداث تتولد حدثاً من الآخر بتدفق منطلقى وإيقاع حى وساخن طول الوقت بحيث يجلس المشاهد مشدوداً إلى مقعده دون أن يفلت من الفيلم لثانية واحدة.. مما يدل على أن ابراهيم الموجى كاتب السيناريو تمكن تماماً من أسرار صنعته.. لو أضفنا إلى ذلك أيضاً قدرته المعروفة على صياغة حوار متميز يتسم بكثير من الجرأة والحس الكوميدي وأصطياد التعبيرات الشعبية والمبتكرة فى نفس الوقت ..

ولكن أن يزعم سمر سيف أو ابراهيم الموجى أن هذه قصتهما.. فأسف جداً.. كنت أحب أن يشيرا من قريب أو بعيد إلى أن هذه هى قصة الفيلم الامريكى «لص ذات مرة» الذى أخرجه رالف نيلسون وشاهدته القاهرة منذ نحو عشر سنوات أو أكثر ولعب فيه آلان ديلون نور البطل وأن مرجريت نور الزوجة وجاك بلانس دور الاخ الأكبر الذى يريد إعادة أخيه إلى حياة الاجرام التى اعترلها وبدأ حياة شريفة.. فالهيكل الاساسى للقصة هو باستثناء أن آلان ديلون يموت برصاص البوليس فى النهاية نتيجة غلطة بينما يعيش عادل إمام.. وأن الطفل كان طفلة.. والتمصير والاضافات أو «التحاييش» التى اضافها الفيلم المصرى إلى الفيلم الامريكى لا

تجعلها قصة أخرى.. وعيب جدا ألا يشير الشابان النكبان بحرف واحد إلى مجرد «استيحاء» ولا تقول «نقل» القصة من مصدر آخر.. بينما يعجبني في «الكبار» الذين نسميهم نحن «القدامى» انهم أحرص على هذه الاخلاقيات.. والغريب أن يذكر حسن الامام على الشاشة ويوضح وطول عمره مصدر كل فيلم من أفلامه.. وهذه ميزة لابد أن تحسب له.. بينما سمير سيف المخرج الشاب الذي عمل معه مساعدا لفترة لابس بها لا يتعلم منه هذه الفضيلة ضمن ما تعلمه ..

ورغم أننا نضع يدنا على مصدر الهيكل الاساسي للاحداث.. فإن سمير سيف في «المشبو» يقع في نفس ما وقع فيه في أفلامه الثلاثة السابقة.. وهو تأثيره الشديد ببعض مواقف - بل مشاهد - الافلام الامريكية والفرنسية التي يحبها إلى أقصى حد وبالذات أفلام الحركة أو «الاكشن» التي يتصور أنها السينما الحقيقية والوحيدة.. وإلى حد نقل بعضها بالكامل بل ربما بنفس «الميزانسين».. وبما أننا - حتى الحرامية عندنا - لسنا أمريكيين ولا فرنسيين.. فإن المسائل تصبح مضحكة.. مثل مسألة الجوارب النايلون التي يضعها الحرامية على وجوههم في «دائرة الانتقام».. ثم مسألة الاقنعة التي يضعها اللصوص على رؤسهم وفيها نقب للعينين في «المشبو»..

ورغم الجهد الهائل المبذول في التمثيل فانت هنا أيضاً - ومثل أفلام سمير سيف الأخرى - تحس دائماً أنك رأيت هذا المشهد أو ذاك من قبل في هذا الفيلم الفرنسي أو ذاك الأمريكي.. واتخيل أن الزميل يوسف شريف رزق الله مثلاً لابد سيتذكر على الفور كل فيلم من هذه الافلام وهو جالس يتفرج على «المشبو» باعتباره قاموساً سينمائياً متحركاً.. وكالعادة أيضاً وفي كل الافلام البوليسية وحتى حلقات التلفزيون لابد أن تحدث المطاردة النهائية في مكان كبير جداً ومعقد مثل مصنع أو محطة ما لكي تصبح هناك امكانية للجري والاختفاء أثناء اطلاق الرصاص وامكانية لاستخدام السلام والإبراج والممرات التي لابد أصبح يحفظها أي مشاهد سينما عادي.. وهنا لا يستطيع سمير سيف مقاومة أغراء أن يدخر معركة النهائية في «المشبو» لتحث في الحوض الجاف في بورسعيد حيث يختفي البشر تماماً بأمر المخرج وتموت الحركة في مكان حيوى كهذا الا من أربع شخصيات تمثل فيلماً: الاب الذي يحاول انقاذ ابنه من المجرم الذي يهدد بقتله.. والضابط الذي يلحق بالجريمة ليشتبك في المطاردة بلا دعوة.. والام التي تهرع

لمتابعة مصير ابنها. ونحس ونحن نشاهد الجري والاختفاء وطلقات الرصاص أننا في شيكاغو أو محطة الفضاء في هيوستون ..

ويظل هناك تساؤل عن جدوى أو مغزى كل ما يدور امامنا رغم جودة الصنعة.. فما الذى تخرج به من هذا الفيلم؟.. أن اللصوص ناس طيبون جدا وشرفاء فى الواقع لو اتاحت لهم الفرصة.. وهى فكرة مستهلكة جدا حتى لو كانت صحيحة.. وليس هناك سبب فى العالم يجعلنى اختار نجمين كبيرين جدا ويملكان كل هذه الجاذبية الجماهيرية مثل سعاد حسنى وعادل إمام لاجعل الأولى بنت ليل والثانى لصا ثم أحشد حولهما كل امكانيات التعاطف هذه من الجماهير - بل وضد البوليس نفسه - بحجة انهما يريدان أن يتوبا ويبدأ حياة شريفة.. فماذا عن الشرفاء من الاصل ؟!

والاحداث التى تنتقل فيما بين القاهرة وبورسعيد ليست لها أية علاقة بالقاهرة وبورسعيد.. الا من حيث أننا نعرف أن فى القاهرة لصا يسرق الشقق المفروشة كما يحدث فى أى مدينة فى العالم.. والا أننا نسمع فى الفيلم أن هناك سوقا حرة فى بورسعيد وأن عادل إمام صور لقطة أو لقطتين وهو يبيع الاقمشة فى السوق التجارى.. وباستثناء ذلك فانت تستطيع نقل كل هذه الاحداث إلى طوكيو وانت مرتاح الضمير تماما.. ذلك أن فهم سمير سيف للسينما هو أنها عسكر وحرامية فقط.. وأن كل علاقتها «بالمكان» الذى تحدث فيه هى مجرد الصدفة.. وأن ربط الافلام بالناس وبالحياة هى مسألة دمها ثقيل جدا لانه لم يتعلمها من السينما الامريكية والفرنسية.. ذلك لانه لم يتعلم من السينما الامريكية والفرنسية افضل ما فيها ..

أما علاقة الضابط المهان باللص الذى اهانته ومتابعته له طول الفيلم ليأخذ بثأره الشخصى.. فهى علاقة مستهلكة أيضاً منذ «بؤساء» فيكتور هيجو ومنذ علاقة الثائر الشخصى بين جان فالجان ورجل البوليس الذى لا أنكر أسمه.. وهى لا تبرر على أى حال أن نرى فاروق الفيشاوى وكأنما هجر كل شئون حياته الاخرى وتفرغ لمطاردة عادل إمام.. لاسيما أن الصدفة ووزارة الداخلية أيضاً تدخلتا لمساعدته بنقله إلى بورسعيد من بين كل بلاد بر مصر ..

ومذهل حقا الا يكتفى «المشبهوه» بكل مقومات النجاح والأثارة التى احتشدت له.. فيلجأ أيضاً إلى حشر مشهد ترقص فيه سعاد حسنى.. وكأن سعاد لم تقتنع بعد

بانها أعظم من أن تلجأ إلى الرقص الذى ليست فى حاجة اليه والذى لم يعد يناسبها.. أو كأنها لم تقنع بعد بما فعله بها كل الرقص الذى رقصته فى «المتوحشة» الذى أخرجه سمير سيف أيضاً ..

والفيلم لكى يصل إلى هذه الرقصة يجعل سعيد صالح الاخ الفاسد جدا الذى يريد لجبار أخيه على العودة للجريمة.. ينتهز فرصة غيابه فى رحلة «الكعب الداير» التى يبحث فيها البوليس عن سوابقه فى المدن المختلفة.. ليحاصر زوجته الوحيدة بالضغوط وإلى حد حرق سيارتها «السونوكى» مصدر رزقها فى غياب زوجها.. وليس هناك أولاً أخ مصرى نذل إلى هذا الحد حتى لو كان جاك بالانس كذلك.. لاسيما أن الفيلم الأمريكى كان يتحدث عن حلقة صغيرة من حلقات المافيا حيث يمكن أن تحدث أشياء كهذه.. ورغم معارضة الزوجة لكل ضغوط وأغراءات الاخ الذى تكره كراهية عمياء.. فانه يقنعها بأغرب شئ فى العالم وهو أن تتستغل راقصة فى كبرى لتكسب عيشها.. واقسم اننى تصورت أن الزوجة لا يمكن الا ان ترفض.. ولكن مين!! وحياتك وافقت بسهولة شديدة جدا.. وفى اللقطة التالية مباشرة رأيناها ترقص بالفعل فى الكبارية ..

ثم انتظروا ما حدث بعد ذلك.. يعود زوجها فجأة فى هذه الليلة بالذات.. يذهب إلى البيت فعلا يجد زوجته.. تقول له جارتها انها تعمل ممرضة فى المستشفى.. يأخذ ابنه من الجارة ويذهب به إلى المستشفى.. لماذا لم يتركه مع الجارة نائماً؟.. لكى يقابله أخوه الشرير على باب المستشفى وكأنه قرأ السيناريو من قبل وعرف أنه سيذهب إلى المستشفى.. وببساطة شديدة يصحبه إلى الكبارية - والولد على كتفه - ليريه زوجته وهى ترقص.. فقط لان سمير سيف يريد أن يكرر مشهد آلان ديلون وهو يضرب زوجته أن مرجريت !!

ونحن يمكن أن نقنع بعادل إمام لصا خارجا على القانون ومطاردا طول الوقت.. بعد أن أثبت أنه ممثل عظيم قادر على أداء كل الشخصيات.. وهو ينجح بلا شك فى مواجهة خبرة سابقة عليه ومتمكنة جدا مثل سعاد حسنى فى تجربة جديدة لا بد أن الجميع كانوا يترقبون نتائجها.. وقد نجح الاثنان بامتياز.. ونجح سمير سيف بامتياز أيضاً فى «تركيب» هذا الثنائى الذى كان البعض يتصوره مختلفا وحقق بينهما انسجاما مقنعا إلى اقصى حد.. ثم فى ادارة مباراة الاداء بينهما واستخلاص أفضل ما فيهما معا.. وكانت مشاهد الحب بينهما فى منتهى العنوية

والبساطة والصدق.. فسعاد تعيش الشخصية الجديدة عليها كأحسن ما تكون.. وتعكس احساسا هائلا بالقهر والاصرار على الحياة بشرف والتمسك بفرصتها في السعادة وسط كل الضغوط كأنها تعيش الحقيقة.. وهذه هي «سعاد الجديدة» التي تكشف عن مزيد من خبرات ممثلة عظيمة مكتملة ..

أما عادل إمام فهو يؤكد هنا أيضاً أنه يستحق كل ما وصل اليه.. وان لاشيء يجيء من فراغ.. فقد كان بداخله مارد وكأنا بدأ يخرج من القمقم.. وهو في «المشوبة» يقدم وجهها آخر من وجوهه العديدة وياقتدار مذهل.. وكما عبر طويلا عن لحظات السعادة فاضحكنا.. يعبر هنا عن لحظات الشقاء باقتدار... وهو في مشهد عودته من «الكعب الداير» محطما واكتشف أن كل شيء قد ضاع حينما يجلس صامتا بذقنه الكثيفة ليستمتع لتبريرات زوجته.. وبمجرد الصمت وتعبيرات الضياع في عينيه.. ممثل عالمي بلا ادنى تردد ..

فاروق الفيشاوى يأخذ فرصة عمره.. ويبدو وجهها جديدا سيجد مكانه بالتأكيد في السينما المصرية ويتميز عن كل الوجوه المألوفة.. يليه مباشرة فؤاد أحمد بطابعه الشكلي والصوتي الخاص جدا والفني جدا والجدير حقا - بعد «البؤساء» - بحجم أكبر في افلامنا لا أدري لماذا لا يناله.. أما سعيد صالح فلم يكن في مكانه الصحيح.. ليس لانه لعب دور الشرير.. بل أن الشخصية نفسها مرسومة بسطحية وبمجرد التقليد لشخصية جاك بالانس.. ولكننا لم نعرف ما اذا كان طيبا أم شريرا لنقتنع بما يفعله ..

في الفيلم جهد تكتيكي متقدم ومحبوك في كل العناصر من السيناريو إلى الإخراج إلى تصوير عبد الحليم نصر الذي يذكرنا بالأساتذة العظام.. ولكن الصوت رديء جدا لا أدري من الاستديو أم من دار العرض.. وأسف لانى لم أتبين للموسيقى طابعا محددا.. ومونتاج عادل منير هو بطل أساسى في فيلم يعتمد اساسا على الايقاع والتفق.. وكل هذا عظيم جدا.. ولكن.. هل نقرأ المقال مرة أخرى؟!

«أنياب» مغامرة سينمائية جريئة.. أم مجرد «جهرشة»؟!

من المفردى جدا بالطبع رفع شعار الجرأة فى التجديد والتجريب.. خاصة فى ظروف السينما المصرية التى وصل بها جمودها إلى ما يشبه الشلل ان لم يكن الموت المطلق.. فلعلمنا أكثر سينما فى العالم فى حاجة إلى التجديد والتجريب.. ولذلك فإن أكثر التجارب السينمائية اثارة لحماسنا هى التجارب الشابة التى تحاول الخروج على الاطارات التقليدية شكلا ومضمونا فى السينما المصرية والتى حبست نفسها فيها وحبست جمهورها لأكثر من خمسين عاما ..

وإذا كانت القيمة الاولى لسينما يوسف شاهين هى تلك الرغبة الدائمة فى التجديد وكسر الانماط التقليدية التى تثير حماسنا حتى ونحن نختلف معها.. فإن من هو أولى باثارة الحماس أكثر.. مخرج شباب واعد من أمريكا بافكار واحلام كثيرة وراغب فى «الخروج على الصف» ويبدو فى أكثر من وجه من الوجوه تلميذا من مدرسة يوسف شاهين ..

ولكن ما رفضناه مرارا فى افلام يوسف شاهين الأخيرة هو أنها اغرقت نفسها فى الشكل الذى حققت فيه أعلى مستوى من القدرة التكنيكية ولكن على حساب المضمون.. ورغم أن البعض لا يكف عن تعليمنا البديهية البدائية عن أن الشكل هو نفسه المضمون.. فإنهم بذلكاء شديد يهربون من نقطة بسيطة جدا وبدائية هى الاخرى.. هى علاقة هذا الشكل والمضمون معا بالجمهور.. جمهورها الوحيد الذى تصدر منه وتتوجه اليه.. وهو جمهور البلد الذى صنع فيه هذا الفيلم فى تلك اللحظة التاريخية والاجتماعية بالذات ..

وعلاقة أى فيلم بجمهوره تصلح موضوعا لمقالات وأبحاث ودراسات فلسفية ونقدية لا نهاية لها.. ولكن جوهرها - بالنسبة لأى ناقد أمين أمام جمهور وحتى أمام نفسه وضميره المهنى المجرى - هو جوهر فائق البساطة لا يتعدى هذا السؤال الساذج: هل يصل هذا الفيلم إلى ذلك الجمهور أم لا؟.. وهل يضيف اليه شيئا يجعله أكثر وعيا بعالمه وواقعة أم لا ؟..



أنثرب - إخراج محمد شبل - ١٩٨١

وهنا لا يغنى أقوى مضامين الافلام وأكثر اشكالها صقلا و«سنفرة» عن تجاهلها - ولا نقول تعاليها - على جمهورها وعدم اكترائها اصلا بأن تصل إليه ويفهمها بحجة انه جمهور متخلف ومعتاد على السينما الرديئة.. لأن الرد هنا يكون بسيطا جدا هو الآخر: وما دام الجمهور متخلفا فلماذا اصنع له سينما متحذقة؟ وإذا كنت أنا مخرجا طليعيا.. فكيف يمكنني بهذه السينما المجانية أن اواجه تلك السينما الرديئة ؟

فاذا كانت هذه السينما المتحذقة تتوجه للنقاد وللمهرجانات.. فأنها تكون جريمة كاملة الاركان.. لأن وظيفة سينمائي العالم الثالث كله ليست بالتأكد أن يتوجه بأفلامه للنقاد وللمهرجانات فقط على حساب شعبه الذى انفق من قروشه القليلة على هذه الافلام وعلى هذه المكاتب والشركات ودفع منها ثمن تذكرة السفر إلى المهرجانات ..

وهذا هو معنى السينما المجانية.. أى السينما التى لا يأخذ فيها جمهورها الحقيقى وليس المفتعل أو المفترض مقابلا لما دفعه لانها لا تقول ولا تضيف له شيئا ولا تدعوه لفهم وتغيير واقعه.. لانه ببساطة لا يفهمها هي نفسها فضلا عن أن تدفعه

لفهم واقعہ ..

وہی سینما مجانیۃً ایضاً لانہا تبدد حماسنا للشباب والتجدید والمغامرة بل وتدفعنا صاغرين مرة أخرى إلى أحضان السينما التقليدية القديمة لانہا سینما واضحة على الأقل ولانہا سینما أصلاً.. فنحن لا نتحمس للشبان لانہم شبان ولا للجدد لانہم جدد.. بل نحن حتى لا نتحمس لہم لانہم يقولون أشياء مختلفة.. وانما لابد أن تكون مختلفة إلى الامام وليس إلى الخلف.. أى أن تكون افضل ..

ثم ہی سینما مجانية ثالثاً لانہا حتى لا ترد للمنتج فلوسہ التي انفقہا.. فضلاً عن الارباح الطائلة التي كان یطمح بتحقیقہا.. وأن كانت ہذہ مسألة تخصہ وحده فی النہایة ..

وفیلم «أنیاب» اول افلام المخرج الشاب الجدید محمد شبل تتحقق فیہ کل ہذہ الشروط كأفضل ما تكون.. وبعیث نحس فی النہایة أنه فیلم لم یکن ہناک سبب واحد فی العالم لصنعہ.. ولا مبرر واحد فی العالم لأن یكون قد تم صنعہ بهذا الشكل ..

فی «أنیاب» مشہد واحد عبقری یلخص القضية ..

أحمد عدویۃ الذی یلعب نور «دراکولا» یدعو فریستہ منی جبر وعلی الحجار اللذین اضطرتہما لیلۃ عاصفۃ ممطرة إلى اللجوء إلى قصرہ المرعب.. لمشاہدۃ فیلم مصری علی شریط فیديو.. ویجلس الثلاثة لمتابعة الفیلم ونحن معهم لنکتشف أنه «اسکندریۃ لیہ» لیوسف شاہین.. ویختار محمد شبل أصعب مشاہد ہذا الفیلم لیعرضہا خارج مونتاجہا الاصلی.. مع أنه حتی لو قدمہا بنفس مونتاجہا الاصلی لما فہم أحد شیئاً.. ثم یجعل أحمد عدویۃ یدعی امتعاضۃ الشدید فینہض ویوقف العرض معلقاً: «فیلم ہابط».. عایزین افلام نفہمہا.. فیعلق علی الحجار مندهشاً: «بس دہ فیلم خد جوایز کثیر اوی».. ثم یبدأ فی القاء ہذا الدرس الوعظی: «لو الناس ابتدت تفکر شویۃ.. حتلاقی کل حاجۃ مفہومۃ».. أو ما معنای ہذا بالضبط حیث أننی أنقل من الذاکرۃ ..

ودلالات ہذا المشہد المركب فی «أنیاب» کثیرۃ جداً.. فمحمد شبل أولاً یحیی أستاذہ یوسف شاہین عندما یختار فیلمہ «اسکندریۃ لیہ».. ثم ہو لا یدافع فقط عن ہذا الفیلم ضد کل الذین ہاجموہ وأولہم النقاد بالطبع.. وانما یدافع أصلاً عن ہذا النوع کلہ من السینما.. وفی تصوری أنه یدافع مقدماً عن «أنیاب» نفسہ قاطعاً خط

الرجعة أمام أى هجوم يمكن أن يوجه اليه ..

والموقف كله حافل بالمغالطات ..

* فليس صحيحا أن كل من رفضوا «أسكندرية ليه» هم نموذج أحمد عنوية أو «دراكولا» بكل ما يمثله فى الفيلم .. وليست نماذج الجهل والسوقية والاستغلال كما يرمز لها دراكولا فى «أنياب» هى التى رفضت «أسكندرية ليه» ..

* وإذا كان المقصود هو التعريض بمن رفضوا «أسكندرية ليه» والسخرية بهم فقد حقق المشهد أو المشاهد المعروضة منه فى «أنياب» أثرا عكسيا .. فهى مشاهد متنافرة غامضة خارج سياق الفيلم بحيث نتعاطف مع عنوية وليس ضده وهو يطالب بأن يفهم.. وهذا من حقه.. وهنا يكون الرد عليه مفرطا فى السذاجة عندما يقول على الحجار «انه فاز بجوائز عديدة».. فليس هذا مبررا لان يكون أى فيلم فى العالم غامضا.. فضلا عن أن الفيلم يصنع أولا لجمهوره كما قلنا وليس للمهرجانات أو للجوائز.. الا اذا كان هذا اعترافا غير مقصود بأن هذه الافلام تصنع فقط من أجل الجوائز ..

* ليس هناك أى وجه للمقارنة بين جرأة يوسف شاهين على التجريب وجرأة محمد شبل.. وهناك فرق ضخم جدا بين فنان يرى من حقه أن يجرب اشكالا وأساليب جديدة بعد ثلاثين عاما من العمل السينمائى حقق فيها كل الخبرة التقنية الممكنة ووصل إلى مستوى عالمى بالفعل ويجرب وهو يعرف صنعته جيدا على الاقل.. وبين فنان يجرب قبل أن يصنع شيئا عاديا او تقليديا يثبت به أولا أنه يعرف الصنعة نفسها.. ولكى يبدو فقط طليعا ومغامرا ولكى يصبح فيلمه الاول قفزة جبارة جريئة ومختلفة ..

وليس من حق أحد أن يحجر على أى فنان أو أن يكون وصيا عليه فيحدد له الاسلوب الذى يبدأ أو ينتهى به.. ويختار له الشكل أو المنهج.. فهذا هو صميم حق الفنان فى المغامرة.. وأى مغامرة تستحق الصماس والتشجيع بلا أدنى شك لكى تخرج كما قلنا من دائرة السينما المصرية التقليدية المستهلكة.. المهم أن تقنعنا نتيجة العمل النهائية بأنها كانت تستحق المغامرة.. والمستوى الفنى والموضوعى هو الفيصل النهائى والوحيد فى تقسيم أى عمل جديد أو قديم.. مغامر أو تقليدى ..

وأتصور - وهو مجرد تصور شخصى - ان «أنياب» هو عمل يدارى تخبطه الشديد فى الفكرة والاسلوب معا بكثير من الادعاءات.. وانه لجأ إلى هذا الشكل -

أو الاشكال العديدة المتنافرة - فى البناء لكى يدارى فقره المدقع فى الموهبة ..
والغريب أن مشكلة «أنياب» مختلفة تماماً عن مشكلة «اسكندرية ليه» لو كان
صحيحاً أن هناك أية صلة بين الفيلمين.. فإذا كان تعليق «أنياب» على موقف
الجمهور من «اسكندرية ليه» هو أن الناس «لم يفكروا» والا لكانوا قد فهموا.. فإن
الرد البسيط على هذا الادعاء هو أنه حتى الذين فكروا طويلاً وملياً لم يفهموا.. لأنه
كان لابد أن يفكروا بالضبط كما يفكر يوسف شاهين.. وهذا أخطر أنواع «الفن
الذاتى».. فضلاً عن أنه يتطلب قدراً من العبقرية ليس متوافراً للجميع.. دعك من
قضية المسؤولية الاجتماعية للفنان.. وهى أن يحسب قدرة جمهوره على التفكير وعلى
ملاحقة أفكاره الفذة والخرافة قبل أن يقدم لهم فيلمه..

ومع ذلك فلم تكن مشكلة «أنياب» هى الفهم أو عدم الفهم.. فكل شئ فى الفيلم
واضح جداً ومفهوم وإلى حد السذاجة المباشرة.. بل أن الأشياء مكتوبة على
الشاشة.. فهذه «خناقة» وهذا «طاخ» وذلك «طيخ» وتلك «طوخ».. ولأسباب مجهولة
تماماً إلا إذا كانت بهدف السخرية من الافلام المصرية.. وهنا لابد أن نسأل المخرج:
إذا كنت تسخر من «طاخ طيخ» فى خناقات السينما المصرية.. فلماذا قدمت أنت
نفسك خناقة بين دراكولا ومساعدته؟.. وما هى مناسبة السخرية أصلاً من السينما
المصرية فى فيلم كهذا تتحدث فيه عن شئ مختلف عما تتحدث عنه دائماً تلك
السينما ؟..

ولكن المسألة بالتأكيد ليست مجرد السخرية من السينما المصرية . بدليل أن
المخرج يلجأ إلى الكتابة على الشاشة أيضاً - وكما كان يحدث فى السينما
الصامتة - فى مجالات لا علاقة لها بالسخرية من تلك السينما.. كان يكتب لنا مثلاً:
«وفى نفس الوقت فى حجرة على».. ثم «وفى نفس الوقت فى حجرة منى».. وهى
مسائل لا تسخر من أى شئ.. وفى نفس الوقت لا تصيف أى شئ.. حيث أن أى
طفل يشاهد الفيلم ويجد الكاميرا تنتقل إلى حجرة منى سيدرك على الفور أنها
حجرة منى.. ولكنها «حركة».. مجرد أن المخرج يريد أن يكتب على الشاشة ليصنع
شيئاً غريباً.. تماماً مثل «وسائل الايضاح».. حين يرسم مصباحاً كهربائياً بجوار
رأس الاحبب شلف «بفتح الشين واللام وهو اسم غريب جداً ولكن لابد أنه يرمز
لشئ خطير هو الاخر!» الذى يلعب دوره عهدي صادق لكى يشرح لنا - وهو يسخر
منا نحن هذه المرة - «أن هناك فكرة أضاعت» فى رأس شلف : وأنواع كثيرة

مشابهة من «الهاز».. فالمخرج اختار أن «يهزر» معنا ويدون أى مناسبة ولكن ليوضح لنا كل شىء ولكى لا يصبح لدينا حجة فى عدم الفهم .. ومن هنا فكل شىء فى «أنياب» مفهوم وواضح وضوح الشمس.. وابتداء من المتفرج الامى إلى بائع السميط يفهم أن دراكولا الذى يلعبه عنوية هو سفاح ومصاص دماء ورجل مستبد وأمير ظلام وأشياء كثيرة جدا.. يحكم قصرا أو قلعة رهيبة يتبعه فيها جيش صغير من مصاصى الدماء لا ندرى علاقته بهم بالضبط.. هل هم أعوان أم أتباع أم ضحايا.. هل هم ضده أم معه.. لأن الوحيد الذى نرى له موقفا واضحا هو معاونه الاسود طلعت زين الذى يقرر الثورة على تسلطه وتحكمه فيهم فيقرر أن يتصدى له وان يقول لا.. ولكنه يأخذ هذا القرار «الثورى» الخطير وهو يأخذ «دش» فى البانيو ليعرض علينا مفاتن جسده.. بل ويقدمه المخرج فى «لقطة اغراء» وهو يهم بخلع سرواله فى البانيو مما أثار شهقات الجمهور القليل جداً فى دار العرض.. ولكن مما أثار دهشتهم أيضاً والمضحك .. أن هذا التأثير الاسود - ولا ندرى لماذا كان أسود بالذات - يقرر الثورة على ذلك الحاكم المستبد لسبب غريب جدا.. هو أنه كان يطعم فى الاستيلاء على «البنات» التى لجأت إلى القصر مع خطيبتها - منى جبر - ولكن الزعيم دراكولا استولى عليها لنفسه.. فهو ليس اذن اقل فسادا وشراة وانحطاطا من سيده.. والصراع صراع مصالح فى الأساس.. وليس قضية حرية وعبودية ..

وهكذا يلعب محمد شبل لعبة السياسة بسذاجة.. فهو حين يرمز بدراكولا لقوة القهر والاستبداد والاستغلال ويكثر من الادعاء المقحم والمدرسى.. يحلل صور هذا الاستبداد والفساد تحليلا شديدا الهزال وإلى حد يثير التعاسة حقا.. فقد اتضح أن المشكلة هى فى الميكانيكى الذى يبالغ فى أجر إصلاح السيارة.. والجزار الذى يرفض البيع بالتسعيرة.. والتاكسى الذى يرفض أن يقف لسيدة حامل.. والسباك الذى يطلب ١٥ جنيه فى جلدة حنفية.. وصاحب العمارة الذى يطلب خلوا.. وكل صورة من هذه الصور نراها فى شكل واقعى حى مختلف تماما عن بقية شكل الفيلم الذى أريد له أن يكون «فانتازى» أى خياليا ..

وهذه الصور - مع لقطة لا بد منها لماتش كورة واتوبيس مزدهم - هى صور الواقع الوحيدة فى هذا الفيلم.. أى أن هذا هو الواقع الذى يريد الفيلم أن يتحدث عنه.. والجزار والسباك والطبيب ومدرس الدروس الخصوصية هم مصاصو الدماء

الحقيقيون فى «أنباب» محمد شبل. وهى صور كاريكاتيرية ركيكة جدا وشديدة السخف.. فضلا عن أن الصحف اليومية تهاجمها بأعنف وأوضح وأفضل من ذلك كل يوم ..

ولا أحد فى النهاية يمكن أن يقيم فيلما كاملا على مجموعة صور كاريكاتيرية.. والا أصبح صلاح جاهين أو مصطفى حسين اعظم مخرج فى العالم..
دعك من المضمون.. فماذا عن المستوى التكنيكي ؟

إن كل صورة من هذه الصور الكاريكاتيرية للمستغلين البشعين ومصاصى الدماء الخطرين جدا.. تتم صياغتها فى مشهد طويل شديد الإملال.. ينتهى بضحكة مدوية من حسن الإمام المعلق بأعلى سلم فى مكتبة صعد عليه ليحضر كتابا عن دراكولا ثم نسيه المخرج فوق فلم ينزل!!.. وهكذا ويهذا التابع الممل.. نرى مشهدا.. ثم ضحكة ساخرة مجلجلة لحسن الامام... ولجسد أن هذا الجزء كله من الفيلم - وهو صلب بناء الفيلم كله - يبدأ بحوار ساخن بين حسن الإمام الذى يؤكد أن مصاصى الدماء موجودون فى كل مكان.. وأحمد عدوية «دراكولا» الذى ينفى أن هناك أى مصر لأية دماء !!

وقد تسالنى عن نور حسن الامام أو وظيفته فى فيلم كهذا.. فاقول لك: ما اعرفش..!

ولكن يبدو - والله أعلم - أنها نفس وظيفة الكتابة على الشاشة والرسوم ووسائل الايضاح الأخرى على طريقة «شرشر».. أى مجرد «حركة» تجعل الفيلم جديدا وتجريبييا ..

فاعلانات الفيلم تقدم بكل فخر حسن الامام قائلة : «ولاول مرة مخرج الروائع» .. ثم تكتب تحت اسمه فى التيترات : «يرقص ويغنى ويمثل» وهى عبارة أخرى تسخر من السينما المصرية .. ولكن حسن الامام يرقص ويغنى ويمثل فى الفيلم لكى نسال بالضرورة : لماذا ؟ ..

والسبب واضح : ان محمد شبل اراد أن يختار أكبر مخرج مصرى ارتبط اسمه بالسينما التجارية لكى يقدم موضوعه من خلاله .. ولكى يجعله هو الذى يحكى «الحوت» .. وهى هنا حوته «دراكولا مصرى» .. وسواء وفق شبل فى هذا الاختيار أم لا .. يظل السؤال الالهم : ولماذا دراكولا مصرى ؟ ..

وانذا أراد أى مخرج شاب أن يتحدث عن الواقع المصرى فلماذا يتعامل مع هذا

الواقع من خلال «الهزار» الساذج والخالى من ذرة «ظرف» أو خفة دم واحدة أولا .. ثم من خلال شخصية سينمائية وروائية غريبة عن هذا الواقع المصرى ثانيا .. ومعروفة فقط لشريحة محدودة جدا من جمهور السينما الاجنبية الرديئة هى شخصية دراكولا .. ثم يبدأ عمله كله بشرح هذه الشخصية وتاريخها وأصلها فى الادب ثم فى السينما من مقاطعة ترانسلفانيا فى وسط أوروبا و إلى أدق تفاصيل الحياة المصرية الراهنة ... وما هى الشطارة فى «لغة» ملتوية جدا ومفتعلة كهذه ؟ .. إن الفيلم هو نكتة كاملة على المستوى السياسى .. لأنه يتعامل مع الواقع بأسلوب الاغراب الذى لا يصل ولا يوصل شيئا لجمهوره المقصود .. ليس بسبب عدم الفهم أو عدم القدرة على التفكير التى قذفها على هذا الجمهور مقدا .. فكل شىء واضح ومفهوم بلا أى معاناة فى التفكير كما قلنا .. وإنما بسبب غرابة ما يحدث على جمهور يريد المخرج - فيما أتصور - ان يأخذه من سينما حسن الامام .. ثم بسبب ضحالة الافكار التى يطرحها وتشويشها .. ثم بسبب - وهذه هى الكارثة الحقيقية - خطأ تحليلاته .. فهو يعالج الامور من السطح .. بل من السطح الهش جدا والخادع .. وليجعل المسائل كلها نوعا من الهزار والرموز الساذجة .. وهو هزار يالته يتمتع بذرة خفة دم .. !!

أن البطل المنقذ المخلص - بتشديد اللام - فى هذا الفيلم ليس هو سكان القلعة الذين امتص دراكولا دماءهم وحولهم بالتالى الى مصاصى دماء .. وليس الشاب والفتاة اللذين وقعا فريسة فى هذه القلعة واللذين يمكن أن يكونا رمزا للناس العاديين أو الضحايا .. فنحن لم نر لهما أى دور ايجابى .. وإنما هو الخادم القزم الإحذب المقيد بالسلاسل والذى لم تحدث لحظة تنوير أو تحول واحدة غيرت موقفه لانقاذه هذه الفتاة منى جبر بالذات وليس كل الضحايا السابقين .. سوى ان المخرج رسم لبه كهرباء على الشاشة فاضاعت تفكيره .. وهو الذى فتح النوافذ لتدخل الشمس وتحترق الدراكولات .. ولكى نسأل بالضرورة : لماذا هو أحذب مشوه ؟ ولماذا هو قزم ضئيل ؟ وإلى من يرمز ؟ ولماذا لم تجيء الثورة من الاصحاء والاقوياء أو حتى العاديين ؟ ..

ولكن من العبث مناقشة «الانياب» موضوعيا أو فكريا ؟ .. هل تناقشة اذن تكنيكيا ؟ ..

حسنا .. ان الذين يختارون أسلوب «التجريب» يكونون مسيطرين اولا على

أنواتهم السينمائية، وليس كما رأينا هنا .. فلا تكوين ولا تشكيل ولا اختيار لزاوية كاميرا ولا توجيه لمثل ولا ديكور ولا ماكياج ولا شيء إطلاقا .. وانما مستوى بدائى تماما فى كل هذه المفردات .. يؤدى حتى الى أسوأ مستوى تصوير لمصور جيد مثل محسن نصر .. وأسوأ مستوى مونتاج لعادل منير الذى كان الله فى عونهِ فى مجرد ربط لقطات ومشاهد مفككة مهلهلة لا يربطها أى رابط .. لان البناء الدرامى نفسه مهلهل من الاصل فى قفزات واستكشاث لا يمكن أن يربطها أى شيء .. ولكن ما يتحمل مسئوليته عادل منير هو الاستسلام للثرثرة التى لا حد لها فى المادة المصورة والتي كان لابد من حذف نصفها لتحقيق نوع ما من التدفق والابقاع بدلا من هذه اللحظات القاتلة التى تجر بعضها بعضا كسباق متناقلة فى الرمال .. فضلا عن كمية الاقتعة للوجوه الدميمة الشيطانية والحروق والتشوهات التى عرضها المخرج بتطويل وتلذذ سادى فطيع محققا اكبر كمية «قرف» فى تاريخ السينما المصرية ..

ولقد اراد المخرج المنتج ان يكون شاطرا فتصور ان الاسلوب الموسيقى الراقص يمكن أن يشد المتفرج المصرى .. فقدم سلسلة متوالية من الاغاني والاستعراضات الراكبة وراء بعضها وبافتقاد كامل لأى حس استعراضى او غنائى .. وقد يكون فقر الانتاج هو السبب جزئيا ..

ولكن فقر الانتاج ليس عيبا الا عند التصدى لمسائل اكبر من قدرة المنتج .. وينصف ميزانية هذا الفيلم .. وبثلاثة ممثلين فقط وربما فى ديكور واحد وربما فى الشوارع .. كان يمكن انتاج فيلم اعظم من هذا بكثير .. لو كان هناك فقط فكر أوضح وأكثر تواضعا وأقل ادعاء.

ولكن المنتج الذى اراد أن يصنع فيلما طليعيا .. وان يسخر من السينما التجارية ويستخدم اساليبها فى نفس الوقت .. اراد ان يلعب بورقة أحمد عدوية أيضا متخيلا أنه سوف «يكسر الدنيا» .. فجعله يمثل طول الوقت .. ويغنى طول الوقت .. ووضع على لسانه كل العبارات اياها من «سمك لبن تمر هندي» إلى «يا لهو بالى» الى «جهرشة» .. وانا وعدوية ومحمد شبل نعرف كلنا معنى «جهرشة» ولكن هذا الفيلم بالتاكيد هو «جهرشة» .. ومع ذلك فان احدا لم يذهب حتى من أجل عدوية .. شوفوا حكمة ربنا .. !!

أفلام عام: ١٩٨٢

«أشياء ضد القانون»

رؤية غير عصرية بالمرة.. لبعث تولستوى !

فى مقدمة فيلم المخرج الشاب أحمد ياسين «أشياء ضد القانون» عبارتان جديرتان بالاهتمام.. الأولى يهدى فيها منتج الفيلم - الشاب ايضاً - محسن علم الدين فيلمه إلى رواد السينما المصرية.. وهى لفئة جميلة من منتج يريد أن يؤكد عرفانه لفضل جيل سابق.. على عكس ما يشاع عن السينمائيين الشبان من أنهم يتكبرون لاساتذتهم.. وهى لفئة تؤكد من جانب آخر مستوى اخلاقيا راقيا لدى جيل جديد من المنتجين يمثلهم محسن علم الدين.. يحاول به أن يقدم مفهوماً آخر للمنتج غير مفهوم التاجر الشاطر - وحيانا الجشع - الذى لا يعنيه سوى «تعبئة» أى غذاء فاسد فى علب الافلام من اجل البيع.. والذى يحاول ايضاً فى فيلمه السابق «الهب وحده لا يكفى» ثم فى «أشياء ضد القانون».. أن يقدم شيئاً جاداً يحمل قيمة فنية وموضوعية مختلفة عن قيم السينما السائدة والسهلة.. ويقدر لا شك فيه من حسن النية و«طهارتها».. أما أن تتحقق هذه النوايا الطيبة أو لا تتحقق فى الفيلم نفسه.. فهذا موضوع آخر طبعاً !.

وقد يقودنا هذا إلى العبارة الأخرى المكتوبة فى مقدمة الفيلم.. فكاتب السيناريو والحوار مصطفى محرم ويشير الديك يحرصان على تأكيد أن فيلمهما هو رؤية عصرية لرواية «البعث» لتولستوى.. وهى اشارة أمينة للمصدر الاصلى اصبح لا يحرص عليها شبان آخرون «شطار» جداً يلطشون القصص وحتى الافلام الجاهزة بطريقة «نقل المسطرة» دون أن يحسوا - لفرط شطارتهم - انهم مطالبون بان يقولوا

أى شيء لاي أحد ..!

ولكن حتى هذه الامانة المشكورة لم تمنعنى من تساؤل لابد منه.. حتى قبل أن يبدأ الفيلم.. وهو: ولماذا اعود فى عام ١٩٨٢ لارى فيلما مصريا ماخوذاً عن «بعث» تولستوى؟.. أن «الرؤية العصرية» نفسها ليست مبررا مقنعا لذلك.. صحيح أن السينما فى العالم كله تلجأ أحيانا إلى روائع الادب العالمى لتقدمها أما كما هى واما برؤية جديدة أو تفسير جديد.. وليس هناك قانون يمنع تقديم شكسبير مثلا فى أى وقت وفى أى فيلم.. ولكن هذا نور «السينما المرفهة» التى حلت كل مشاكلها وعالجت كل موضوعات البلد الذى تصنع فيه فبدأت تمارس «ترف اعادة التراث» وتسلى نفسها باعادة رؤية هاملت أو جواييت أو جان فالجان بمنطق مصرى.. ورواية تولستوى على عيني ورأسى كعمل كلاسيكى خالدا ولكنه لم يكتبها أصلا وفى ذهنه أن كاتبى سيناريو شايبين ناجحين جدا.. ومخرجا مصريا شابا بدأ يثبت قدميه فى السينما يمكن أن يحولوها إلى فيلم مصرى يعرض على جمهور مصرى فى الثمانينيات من قرن تال.. الا اذا كانت الدنيا قد ضاقت فى عيون الشباب الثلاثة تماما وأصبحت حياة الناس من حولهم وفى عصرهم مجدية تماما وخاوية ومغلقة ولا يحدث فيها شيء أبدا يمكن أن يصبح فيلما.. ويخيل إلى أن هذا غير صحيح.. فلا المجتمع المصرى - وفى هذه الظروف بالذات أو حتى قبلها بكثير أو قليل حين بدأ صنع الفيلم - مجذب أو خاو أو مفلس من القصص والافكار والمشاكل والصراعات والبحث عن حلول والرغبة المستمرة فى التغيير والتطوير.. ولا السينما المصرية من ناحيتها مزدهرة جدا «ومنشكحة» جدا بعد أن عالجت كل الموضوعات المصرية الملحة أو حتى غير الملحة بحيث لم يبق أمامها سوى التقليب فى أوراق تولستوى.. ولا حتى مصطفى محرم ويشير اليك كاتبان منعزلان عن الواقع المصرى أو مفلسان أو عاجزان عن البحث عن قصة مصرية أصيلة.. وإنما كل منهما على العكس حرفى متمكن وناجح ومنتشر.. و«دراما تورجى» من الطراز الاول القادر على تحويل أى شيء إلى سيناريو وحوار ..

الاعتراض هنا اذن وأولا على تجاهل كل ماتوحى به حياتنا الفعلية الان - وحتى أمس - من افكار واللجوء إلى تولستوى ..

ولكنه اعتراض لا جدوى منه ولايد من تجاوزه لنتأمل ما يقدمه الفيلم نفسه.. مفترضين أن احدا لم يقل لنا من البداية اننا سنرى «بعث تولستوى».. أو اننا لم

نكن سنلاحظ هذا حتى لو لم يقله لنا أحد ..

فى الفيلم فكرة نبيلة جداً وجديرة بالاحترام.. وهى أن ظروف المجتمع الصعبة تدفع الضعفاء إلى طريق الشر بحيث لا تترك لهم مجالاً للتراجع.. وأن ادعاء القيم وحماة الفضيلة هم الذين يدوسون قيم الآخرين ويوزعون «الشرف» بمعرفتهم ..

ولكن محور العمل هنا أيضاً ومرة أخرى - ربما هى المرة الألف - عن شخصية بنت الليل.. وهو تقليد تاريخى أو «فولكلورى» فى السينما المصرية عبر كل أجيالها.. القديمة والجديدة معا.. العجائز والشبان.. سواء الذين يملكون رؤية «عصرية» أو رؤية «متحفية» أو الذين لا يملكون رؤية أصلاً.. فعلى مدى تاريخها كله كانت السينما المصرية مولعة جداً بشخصية بنت الليل.. ولو أننا أجرينا احصاء رسمياً بعدد الافلام المصرية التى تتور بشكل أو بآخر حول موضوع البنت التى فقدت شرفها إما بارادتها وأما نتيجة «خدعة» ما أو ضغوط ما.. لوجدناها ٩٠٪ على الأقل من مجموع أفلامنا.. وفيلم «ليلى» نفسه الذى اعتبرناه أول فيلم روائى مصرى والبداية «الرسمية» للسينما المصرية عام ١٩٢٧ والذى مثلته عزيزة أمير وأخرجته وداد عرفة واستفان روستى.. كان يدور حول مأساة بنت غليانة جداً مطعونه فى شرفها ..

ولقد كان موقف السينما المصرية من مأساة بنت الليل أو حتى البنت المسلوقة الشرف رغم أزداتها.. موقفاً مثيراً دائماً لأقصى الدهشة.. فهو موقف متعاطف ومشفق جداً ومتفهم يصل إلى حد التشجيع.. فقد جعلتها كل الافلام وفى كل العهود ومن مختلف وجهات النظر والمدارس السينمائية.. مظلومة ومغلوبة على أمرها.. ولكنها تقطر خيراً ونبلاً فى أعماقها ووسط كل العناصر الشريرة المحيطة بها.. وبعض الافلام جعلتها أحياناً زعيمة وطنية تقود المظاهرات.. والفكرة لا أعترض عليها فى ذاتها.. فمنذ «نانا» أميل زولا وإلى «مومس سارتر الفاضلة» تتردد هذه الفكرة كثيراً فى الاداب العالمية.. ولا يجادل أحد فى أن بنت الليل يمكن أن تحمل كثيراً من قيم الشرف والفضيلة المختلفة عن القيم المعترف بها لدى المجتمع الرسمى أو الشرعى.. فمفهوم الفضيلة والشرف نفسه مفهوم نسبى فى مجتمع معين وزمان معين وظروف محددة وحسب موقف وجهة نظر من يحدد هذا المفهوم .

ولكن اليس غريباً «شوية» أنه من بين كل العناصر المظلومة والشريفة والتى طعننها ظروفها القاسية.. لاختار السينما المصرية ويكل هذا الحماس والاصرار التاريخى.. سوى بنت الليل أو الراقصة أو «العالة» أو الفتاة مكسورة الجناح التى

ضحك عليها فريد شوقي أو صلاح نظمي أو حتى محمود ياسين وسعيد صالح نفسه
و«سقاها حاجة صفرة» ١٩

وإذا كنا قد وجهنا هذا السؤال لحسن الإمام عشرات المرات وهو الرجل الذي لم
يدع شيئاً ولم ينكر أبداً أنه يجب هذا النوع من الميلودراما وأن هذه هي مدرسته
وأسلوبه في السينما.. فالأ نوجهه لمصطفى محرم وبشير الديك وأحمد ياسين الذين
وأن لم يزعموا أنهم يصنعون سينما مختلفة فهم محسوبون على الشبان رغم أنفنا
وأنوفهم على الأقل بحكم «أربعين سنة سينما» تفصلهم عن حسن الإمام ؟

محمود ياسين كالعادة هو وكيل النيابة «البيه» الناجح ذو السلطان والمهيمنان
والذي يشرب «السوير» في أول مشهد و «الكنت» في المشهد التالي مباشرة -
ولسبب غير واضح - يصادف في تحقيقاته اليومية مع المجرمين والمنحرفين بنت
الليل أزهار (مديحة كامل) التي سيقّت أمامه متهمة في قضية دعارة.. فيتذكر أنها
عنايات التي نفهم على الفور أن لها قصة ماضية معه.. وفي سلسلة من «الFLASH
باكات» نرى أنه كان طالبا فقيرا في الحقوق يسكن في حجرة فوق السطوح في بيت
تسكنه الفتاة الجميلة وأهلها الفقراء.. وكما نرى في السينما المصرية وحدها فإن
العائلة الفقيرة التي مش لاقية تاكل.. لابد إذا كان يسكن فوق سطوحها شاب فقير
وأعزب.. أن تقدم له كل شيء.. من الطعام إلى الرعاية الطيبة إلى حب ابنتهم
الحسنة نفسها.. ولقد سكنت طوال حياتي - وكنت طالبا في الجامعة أيضاً والله
العظيم ينتظرني مستقبل باهر بأذن الله - فوق «اسطح» كثيرة جدا.. ولم يرسل لي
أحد صحن طعام واحدا.. وإنما كنت لاحظ دائما في الطلعة والنزلة أن كل أبواب
الشقق تصفق في وجهي.. ولكننا نرى مديحة كامل في هذا الفيلم تصعد إلى حجرة
الشباب البائس محمود ياسين باستمرار وتقضي معه الساعات وكنت أتوقع أن تظهر
زينات صدقي في أي لحظة لتملا له اللبنة بالغاز كما كانت تفعل دائما مع عبد
الحليم حافظ وعبد السلام النابلسي..

كل هذا لكي يصل بنا الفيلم إلى القصة التي لابد أن نتوقعها.. أن البنت أحببت
الشباب وحلمت بالزواج منه فسلمته جسدها.. ولكنه خدعها كالعادة وهجرها بمجرد
انتهاء دراسته.. لاننا التقطنا من عبارات حوار قصيرة جداً وموجزة.. أنه انتهazy
وطموح.. يرتبط بعلاقة غامضة بأستاذه في الجامعة الدكتور راشد (عماد حمدي)
ويريد أن يتزوج ابنته أجلال زكي المتكبرة المتعجرفة بدون سبب.. ولا يقول لنا الفيلم

شيئاً عن هذه العلاقة الغريبة بين أستاذ القانون الكبير والغنى جداً كما هي العادة في الأفلام.. وبين تلميذه.. فلم يكن هناك سبب منطقي واحد لهذا الإعجاب الشديد الذي يصل إلى حد التبني.. فالأستاذ مهتم به جداً وكأنه تلميذه الوحيد.. وهو يوجهه مستقبلاً.. ويؤزره في حجرته البائسة وهو مريض.. ثم يساعده في التعيين في النيابة.. ثم يزوجه ابنته الجميلة المثقفة الغنية وكأنها «بايرة».. وكأنه هو «لقطة».. ولون أن يشير لنا الفيلم إلى أى سوابق حب بينها وبينه.. بل اننا على العكس نراها عبر الزواج لا تحتمله ولا تطيقه لمجرد أنه يتأخر في المواعيد.. وهذا ليس سبباً منطقياً لكل هذا الغضب.. لأنه لم يكن هناك سبب منطقي لهذا الزواج أصلاً إلا من وجهة نظر الشاب الانتهازي.. وما هو دافع الأستاذ.. وما هو دافع ابنته نفسها لـ «شيطاني» كهذا وغير متوافق !.

ونحن نفقد المنطق أيضاً بعد ذلك حين نتابع مصير الفتاة المخنوعة نفسها أزهار أو عنيات.. فهي تتماهى أولاً وأكثر من اللازم في انكار شخصيتها أمام وكيل النيابة الذي تسبب في مأساتها مع أن المنطقي أكثر أما أن تنفجر في وجهه غاضبة وأما أن تنهار أمامه ليصنع لها شيئاً ينقذها مادامت أعماقها نظيفة كما رأينا.. ثم من خلال عدة «فلاش باكيات» أخرى نعرف أنها تحطمت تماماً لخبر زواج حبيبها المخادع الكاذب.. ثم وفي لقطة واحدة نراها تتحول إلى عاهرة محترقة.. ولمجرد أن القواد المحترف الشرير التقليدي التاريخي أيضاً في السينما المصرية زغلول (سعيد صالح) رآها مكومة في الطريق بصرة ملابسها أمام وكرة في إحدى الليالي.. فنفهم أنها هربت بفضيحة شرفها المسلوب من عائلتها.. وعبثاً نتساءل أين ذهبت بعد ذلك وقبل أن يلتقطها القواد.. وعبثاً نتساءل لماذا لم تنهار أمام الف بيت آخر لالف رجل شريف.. وكيف اختارت أن تنهار أمام القواد زغلول بالذات.. فهكذا تشاء الدراما أو على نحو أكثر دقة «الميلودراما».. وعبثاً نتساءل أيضاً كيف حولها القواد إلى عاهرة.. وكيف تزوجها ليتاجر بجسدها.. وكيف اقتتعت هي بهذه السهولة مع أن تركيبها السابقة لا توحى بذلك.. فقد كانت في الحدود التي قدمها لنا الفيلم.. فتاة عادية جداً مستقيمة جداً حتى عندما أخطأت فبدافع الحب والحلم بالزواج من «أفندي متوظف».. وهو حلم مشروع جداً لكل بنت مصرية..

ولكن هذا التحول الخطير جداً في حياة أى بنت في العالم من شريفة إلى عاهرة.. هو أسهل تحول في السينما المصرية.. وهي لا ترى نفسها مطالبة بشرحه

أو تبريره أو تعميقه.. وإنما هو الحل الجاهز الفوري لمشكلة أى بنت تواجه أى مازق.. فهي أما أن تتحول إلى بنت ليل محترفة وكأنها كانت جاهزة لذلك من يوم مولدها.. وأما أن تدخل فوراً إلى اقرب كاباريه لتصبح راقصة أو مغنية فى أحسن الظروف.. وكأن كل البنات اللاتي يواجهن مازق من هذا النوع يكن قد تدربن سرا وطول عمرهن على الرقص والغناء.. وكانت أصواتهم جميلة جدا بس هم واهاليهم ماكانوش عارفين ..

وهذا الانهيار الكامل فى حياة فتاة تعرضت لهذه الظروف جائز ومحتمل.. وهو مقنع بمنطق تولستوى فى عصره وفى إطار نظريته الرومانتيكية الانسانية للشخصيات المسحوقة أو المفلوطة من المجتمع.. ولكنه ليس منطقيا فى ظروف عصرنا.. فأتا أزع أن أمام البنت الآن حتى لو تعرضت لنفس مأساة أزهار أو غنايات.. ألف فرصة وفرصة لحياة اشرف لو كانت حقا رغبة فى ذلك.. وأزع أيضا أن شخصية القواد بالشكل الذى رأيناه فى هذا الفيلم لم تعد موجودة.. فهو جماع لكل ملائح القواد فى السينما المصرية.. بينما القوانون الآن مختلفون وأكثر عصرية وذكاء من أن يمارسوا عليهم بهذه الجرأة والوقاحة مهما قيل عن مظاهر الفساد هنا أو هناك.. أن قوادا فى مثل ظروف وامكانيات زغلول أبو شنب (سعيد صالح) الذى رأيناه فى الفيلم لا يستطيع ان يطارد فريسته بكل هذا الاصرار والتبجح متحديا حتى نفوذ وكيل نيابة فى عنفوانه.. يقتحم وكره ويضبطه مع نسائه ثم يخرج كالشعرة من العجين ليعود فيتأمر مع أستاذ قانون كبير ويمارس أعمال الاجرام والبطالة بهذه الحرية والثقة وينتصر فى كل مرة.. ولجرد أن رجل القانون يسأله فى السر انتقاما لكرامة ابنته التى طلقها زوجها من أجل بنت الليل.. ولم أستطع أن أقتنع ابدا بأن زغلول أبو شنب القواد الذى يسكن عشة يديرها للدعارة يمارس عمله بهذه الحرية.. وينجح فى تحطيم مستقبل وكيل نيابة وكأن كل أجهزة القانون تدعمه.. وحتى حينما حاول وكيل النيابة المستقيل أن يبدأ حياة جديدة مع بنت الليل التى سبق أن حطم حياتها ويحاول أن «يبعثها» من جديد.. فان القواد يرسل لها ببساطة رجلا يحاول اغتصابها لكى يدهم البوليس الشقة فيضبطها بتهمة العودة للدعارة.. وأنا لست رجل قانون ولكن خيلى إلى أن القضية ملفقة ومضحكة لان مظاهر الاغتصاب العنيف واضحة فى صرخات الفتاة وملابسها المرققة ومهما كانت لها سوابق.. والا أصبح من حق أى صعلوك أن يفتصب بالقهر أى امرأة لجرد أن لها

«ملف».. وتصبح هي المخطئة.. ومهما كان القائم بالضبط متواطئاً ضدها .. كل هذا لأن الفيلم أوقع نفسه في قصة من عصر غير عصره.. كانت ظروف الناس واقدارهم خاضعة لظروف غير ظروفه.. وهو لم يقدمها برؤية عصرية كما زعم.. فقد كان «عصرنا» غائباً تماماً من الفيلم.. فنحن لم نر غير شخصيات الفيلم المعودة.. ولم نخرج الا من ديكور إلى ديكور.. ولم نعرف شيئاً ابداً عن العالم الذي يحدث فيه كل هذا ولا عن الزمن.. ممكن جداً أن تكون أحداث هذا الفيلم قد حدثت في الثمانينيات.. وممكن أن تحدث في السبعينات.. بنفس البساطة التي يمكن أن تحدث فيها في الاربعينيات.. فليست هناك أية اشارة لاي زمن أو ظروف اجتماعية أو ناس أو شوارع تشتم منها رائحة زمن أو حياة..

بل أن منطق الاربعينيات هو الأكثر صحة.. فنحن لا نبتعد كثيراً عن سينما الأربعينيات.. البنت المغلوبة على أمرها.. والشرف المسلوب.. والشباب الذي يحاول أن «يصلح غلطته».. والمحكمة.. وياحضرات القضاة ان موكلتي المائتة أمامكم.. والقواد الشرير الذي يرتكب كل المويقات.. وبيت الدعارة المليء بألف امرأة فاضحة الضحكات.. والمعلمة.. وصبي المعلمة المخنث.. وسهرات الطرب والمجون الوهمية.. وحتى عندما يلجأ الفيلم إلى عنصر «الفرقة» التجاري فهو يلجأ إلى مطرب اسمه فايد محمد فايد يغني لربع ساعة بينما جسد راقصة يتلوى: «يا منعنشة يابتاع اللوز.. بدى الاعيك فرد وجوز».. ولم يكن ناقصاً بالضبط سوى نفس موسيقى فؤاد الظاهري ونفس «آه يازين» وكأننا نعود لنرى «شباب امرأة».. والقياس مع فوارق كثيرة جداً ..

في الفيلم أداء جيد لمحمود ياسين في حدود الشخصية المرسومة له وكما عودنا.. وأداء جيد جداً لمديحة كامل التي تطورت كثيراً جداً واصبحت ممثلة مكتملة حقاً في «عيون لا تنام» وفي هذا الفيلم.. وأداء ممتاز وملء بالحياة لسعيد صالح الذي لا يتصور الفيلم بدونه.. ثم تصوير جيد لعصام فريد.. وديكور جيد لنهاد بهجت الذي يتفوق بالذات في الديكورات الفقيرة وكأنه عاشقها.. ولكني كنت اتصور شيئاً آخر بالتأكيد من كاتبى سيناريو شابيين.. ثم من مخرج شاب لابد أن يكون مختلفاً في افلامه القادمة.. لانه قادر على ذلك ا.

تأملات فى فيلم قديم :

عبد الوهاب و ٣٨ سنة على «رصاصه فى القلب»

فى أول مشهد من فيلم «رصاصه فى القلب» نرى عبد الوهاب كعادته شابا وسيما شديد الأناقة والجاذبية - حتى قبل أن يطلق صوته الجميل بالغناء - محاطا بياقة من الحسنات يتصاحكن من حوله فى مرح صاخب.. ونفهم أنهن يحتفلن بعيد ميلاده.. وتداعبه احداهن قائلة أنها أعدت له (صينية بطاطس) رائعة.. فيعلق ضاحكا: «كدة.. ده توفيق الحكيم لو عرف أنك بتعرفى تعملى صينية بطاطس حيتجوزك فوراً..» فتبدى الفتاة علمها بهذه الفكرة وتقول ما معناه: «بعد الشر يا خويا.. دى تبقى جواز صعب أوى!!» وترتفع ضحكات الجميع فى صفاء .

وقد تكون النكتة إشارة لما كان شائعا عن الحكيم فى ذلك الوقت من أنه عدو المرأة.. فهذا هو المرأة تشأ لكرامتها الانثوية بأن ترفض الزواج منه.. وقد تكون إشارة كما أشيع عنه - وحتى الآن - من بخل ..

دلالة هذه النكتة العابرة جدا ان عبد الوهاب منتج الفيلم وبطله الاشهر.. ومحمد كريم مخرجه.. ارادا أن يداعبا توفيق الحكيم.. مؤلف «رصاصه فى القلب» شخصيا.. وان كل هذا تم فى اطار من الصفاء وخفة الروح لا اظن أنه أغضب توفيق الحكيم نفسه.. فانظر عزيزى القارئ كم كان هؤلاء الفنانون الكبار بسطاء وظرفاء يعملون فى جو من الود والصفاء (البال الراقى) إلى حد «الهزار» الذى لا يتشجع له أحد.. وانظر فى نفس الوقت كيف أصبحت السينما متخشبة جدا وبمها ثقيل.. فضلا عن انه لم يعد عندنا من هم فى مستوى عبد الوهاب ولا كريم ولا الحكيم !

والذين شاهدوا «**رصاصة فى القلب**» عندما اذيع فى التلفزيون فى الشهر الماضى.. ويعد أن شاهدوا «**غزل البنات**» قبله بأسبوع.. لابد أنهم كانوا يشاهدونها للمرة الالف.. ومع ذلك فلا أظن أحدا تخلف عن الجلوس أمام الشاشة كطفل مبهور يستعيد كلمات وحواشيت يحفظها عن ظهر قلب.. وربما ليكتشف أكثر وأكثر قدر ما كان فيها من سذاجة وبراءة.. ولكنها تبدو أجمل وأكثر عذوبة مما نراه ونسمعه هذه الايام فيما يسمى بالافلام (الجديدة).. وإلى حد أن البعض لابد سيتمنى لو أن التلفزيون اكتفى بإعادتها !.

وليس صحيحا أن المستوى الفنى لهذه الافلام كان أفضل.. فإى متفرج عادى سيكتشف قدرا هائلا من السذاجة التى قد تصل احيانا إلى حد البدائية فى كل ما يختص (بحرفة) السينما.. ولقد كان عمنا الكبير الراحل محمد كريم رائدا عظيما من رواد السينما المصرية بلا شك فى مجالات عديدة.. ولكن هذا شىء.. وأن يكون مخرجاً عظيماً هو شىء آخر بالتأكيد.. والمسألة فى حاجة إلى جرأة كبيرة لنقول شيئاً كهذا.. ولكن تأملنا لعمله فى «**رصاصة فى القلب**» من الناحية الحرفية البحتة يكشف عن مستوى متواضع حتى بمقاييس عام ٤٤ حينما أخرج هذا الفيلم.. فقبلها بخمس سنوات كاملة كان كمال سليم قد أخرج «**العزيمة**» بمستوى حرفى أفضل.. وكان نيازى مصطفى قد أخرج أفلاماً أفضل.. وحتى توجو مزراحى.. ولكن هذا موضوع آخر أن السبب الوحيد فى تفضيل مشاهد التلفزيون اليوم لافلام زمان هو الممثلون فى تقديرى الشخصى.. فهذه الافلام القديمة تذكرنا بقائمة لا حصر لها من النجوم فى كل المجالات الذين رحلوا أو تقاعدوا بون أن تنجح الاجيال (الجديدة) من الممثلين والمطربين والراقصين أن تحل محلهم.. فضلا عن احساسنا فى الافلام القديمة بأن ظروف الانتاج كانت أفضل.. روح العمل بين الفريق الواحد كانت أكثر اخلاصا .

ونحن فى الافلام القديمة لا نتذكر فقط النجوم القدامى.. وانما نرى البدايات المدهشة لبعض الاسماء التى أصبحت كبيرة جدا بعد ذلك.. فى «**رصاصة فى القلب**» مثلا نتعرف على سامية جمال ضمن مجموعة الحسانوات اللاتي يحتلن بعيد ميلاد محسن (عبد الوهاب) فى أول مشهد.. ثم لا يكاد محمد كريم يفتعل فرصة ليغنى عبد الوهاب أولى أغنياته التسع فى هذا الفيلم (انس الدنيا وريح بالك) حتى تتقدم سامية جمال للرقص بين فتاتين أخريين لم نسمع عنهما بعد ذلك.. وكان يمكن

لسامية جمال أن تلقى نفس مصيرهما المجهول لو لم تكن راقصة جيدة.. وبينما تأخذ الفنانة القديمة الهام حسين فرصة كبيرة فى هذا الفيلم حين تلعب الدور النسائي الثانى مباشرة وهو دور (طماطم) فتاة الكبارية صديقة عبد الوهاب التى تطارده طول الفيلم.. فانها تختفى بعد ذلك من السينما المصرية بينما تلمع أسماء ظهرت فى «رصاصه فى القلب» لدقائق أو حتى لشوان معدودة.. فأنت لا تكاد تلاحظ ظهور ليلي فوزى فى دور (حسنية).. أو بشارة وإكيم فى دور (عبد بك).. أو زينب صدقى فى دور أم البطلة فيفى (راقية إبراهيم).. أو حتى فانت حمامة فى دور الطفلة نجوى الذى ليس لورا فى الواقع لأنها لا تفعل شيئاً سوى الجرى وراء كلبها الصغير.. وربما لأن محمد كريم كان متحمساً لها منذ أن أظهرها لأول مرة قبل ذلك فى «يوم سعيد» وأمام عبد الوهاب أيضاً.. بل أن عبد الوارث عسر الذى كان يشارك فى كتابة أفلام كريم وعبد الوهاب ظهر لدقيقتين فى دور (شحات) وربما من باب (الفاسوخة) !!

أما (الراكود) الآخر الذى يتكرر فى معظم أفلام عبد الوهاب.. فهو محمد عبد القوس الذى يلعب دور عمه خورشيد باشا.. وهو دور فى منتهى خفة الدم لضابط قديم أحيل إلى الاستداع ولكنه لا يستطيع نسيان الحياة العسكرية.. فيستيقظ فى السادسة ليلطق (البروجى) ويمارس حبه للضبط والربط بالتفتيش على طابور الضم الذى يؤدى تمرينات الصباح العسكرية بينما نسمعهم يشكون من أنهم لم يقبضوا المرتب لان «الباشا» مهتم فقط بخيول سباقه.. ثم بالافلات من طلبات ابن أخيه محسن الشاب المتلاف التى لا تتوقف لقروض جديدة يعالج بها أزماته المالية المستمرة !

ثم نحن نرى سراج منير حين كان شاباً هو الآخر فى يوم من الايام.. وهو هنا الدكتور سامى صديق محسن (عبد الوهاب) المقرب وجاره فى نفس المسكن فى شارع قصر النيل.. الذى لا بد أن عبد الوهاب كان يشير به إلى سكنه الفعلى فى ذلك الوقت فى شقة من غرفتين فى عمارة الايموبيليا.. وهو فى قمة مجده كمطرب الملوك والامراء والصعايك أيضاً.. ونجم السينما الذى حققت أفلامه الخمسة السابقة نجاحاً ساحقاً ..

وقصة «رصاصه فى القلب» هى نفسها رواية توفيق الحكيم التى نشرها أحمد الصاوى محمد مسلسل فى مجلته الشهرية «مجلتى» قبل ذلك بعشر سنوات وبدءاً

بالتحديد من ديسمبر ١٩٣٤.. ثم كتب لها محمد كريم السيناريو.. وبدأ يأخذ توفيق الحكيم إلى (جروبي) كل يوم ليشرح له الموقف الدرامي ليكتب له الحوار.. وهو حوار يفيض يمتلئ الرقة وخفة الدم وبالحس الكوميدي الراقى الذى يشيع فى كثير من أعمال توفيق الحكيم.. والذى يبلغ فى هذا الفيلم قدرا من الجرأة وقدرا من الشائتم الظريفة التى لابد أن تحذفها الرقابة لو صادفتها اليوم فى أى فيلم.. فنحن نسمع عبد الوهاب ينهر صديقه الدكتور سامى قائلاً بالحرف الواحد انه (ابن كلب) - عدم المؤاخذه - حين يذهب ليقترض منه نقودا بينما عبد الوهاب نفسه قد فشل فشلا ذريعا فى أن يقترض (ريالا) أو حتى (نصف ريال) من بواب عمارته على الكسار الذى تربطه بالبيه المفلس دائما علاقة وثيقة أرتفعت فيها الكلفة.. وأصبح فيها (البيه) هو الشحات.. وعلاقة عبد الوهاب بعلى الكسار فى هذا الفيلم هى العلاقة التقليدية بين البطل و«السنيذ» التى تبدو أنها علاقة تاريخية أيضا فى السينما المصرية وفى كل عهدها.. ولكنها تصنع فى هذا الفيلم سيلا لا يتوقف من الضحكات النابحة من التناقض الغريب والصلة الوثيقة رغم ذلك.. بين البيه الجميل والبواب النوبى.. بين عبد الوهاب والكسار.. وربما كان رسمها وتفصيلها فى الفيلم أفضل وأمتع بكثير بين البطل وحبيبته نفسها.. أى بين عبد الوهاب وراقية إبراهيم التى تقوم بدور فيفى.. بنت النوات الجميلة الرقيقة المدللة.. التى يصادفها عبد الوهاب ذات يوم وهى تاكل (الجلال) فى أحد المحلات الأنيقة فيقع فى حبها على الفور من أول نظرة.. أى تصيبه رصاصة غرامية فى قلبه (اللى متلك)! ولكنه يكتشف - ويا للهول - أنها خطيبة صديقه الحميم الدكتور سامى فيقرر أن يضحي بحبه من أجل صديقه.. بل ويساهم فى حل مشاكله المالية أيضا أذ ادعى أمام الخطيبة الثرية أنه ثرى أيضا.. ولكن هذه التضحية العظيمة لا تذهب هباء بالطبع.. فسرعان ما تقع فيفى فى حب عبد الوهاب.. وسرعان ما يقرر سراج منير أن (يتوب) فجأة وان يضحي بنفسه هو الآخر فيتنازل عن فيفى لعبد الوهاب.. وأشياء كثيرة (هبله) بهذا الشكل.. ولكنها مشوقة وخفيفة الدم إلى حد يجعلنا نتنازل عن كثير من المقاييس (الحنبليه).. ونستمع فقط بناس ظرفاء وصوت جميل يغنى بمناسبة وبدون مناسبة.. ولكننا نطرب له لأنه صوت عبد الوهاب !

وفى المشاهد القليلة الخارجية نكتشف كم كانت القاهرة جميلة ورائعة.. القاهرة عبد الوهاب وكريم على الأقل.. وكم كان الناس (شيك) جداً ونواياهم صافية.. وكيف

كانت هناك محلات جميلة ياكلون فيها (الجلاس) ويحبون بعضهم.. كما نكتشف أن (الريال) بل ونصف الريال كان مبلغا قادرا على صنع أشياء كثيرة ..

وشخصية عبد الوهاب في «رصاصة في القلب» هي شخصية الشاب المتلاف المتألق المبذر الذي يعيش لحظة بلحظة.. فهو ينفق مرتبه الكبير نسبيا من عمله الذي لا نراه يمارسه. أول الشهر يبدأ عنده من التاسعة صباحا وينتهي في الظهيرة بالضبط.. لكي يبقى مقلسا تماما بعد ذلك.. ولكنه لا يتوقف عن السهر والتردد على الكباريات ويفتح حسابا شهريا مع (البارمان) ويعيش بالطول وبالعرض ولا يتوقف عن مصاحبة الحسنات ولا عن التألق ولا عن الغناء في تلك الايام القديمة الجميلة التي لم تكن تحمل هما لأحد فيما يبدو.. فحتى الدائنون لهم جرس انذار وصندوق يختفى فيه عبد الوهاب في محاولات مستمرة يشارك فيها البواب النوبى الظريف لتضليل المكوجى والبقال الذي يرفض اعطاعهم البسطرمة (بالشكل) ..

لقد كانت الشخصية التي يؤديها عبد الوهاب في «رصاصة في القلب» - وتردد بعض ملاحظها في افلامه الاخرى - هي شخصية وجودة عابثة بالمعنى الكامل.. وهى الشخصية التي تصلح نموذجا شديدا الجاذبية بحيث تصبح مثلا أعلى مغريا بالتقليد لدى كل شباب (وافنديات) الثلاثينيات وحتى منتصف الاربعينيات الذين تناسوا فيما يبدو أن جاذبية عبد الوهاب لم تكن تكمن فقط فى بلدته الانيقة وطربوشه وسوالفه الطويلة وحركته المحسوبة بدقة.. وإنما كانت تكمن أولا فى صوته! فكيف كان ممكنا ان يقللوا هذا أيضا ؟!..

وعلى الطرف الآخر من «رصاصة في القلب» كانت تقف فيفى: راقية إبراهيم.. ممثلة جميلة حقا.. أنيقة حقا.. ولكنها تتحرك كإنسان ميكانيكى.. يقول محمد كريم نفسه فى مذكراته التى سجلها عنه الزميل محمود على فى كتاب قيم حقا: «كانت راقية إبراهيم قد ظهرت فى بعض الأفلام ولكنها لم تكن موفقة فى أى منها.. لأنها لم تكن طبيعية فى مشيتها ولا فى كلامها.. وكانت دائما تحاول الظهور بمظهر الفتاة البريئة الجميلة.. كل حركاتها بوزات وأوضاع ثابتة.. والقائما خطأ فى خطأ.. ولهذا كانت تتردد يوميا على مكتب عبد الوهاب لكي القنها الالقاء..» ..

وكان كريم قد عرض الور فى البداية على رجاء عبده التى عملت معه قبل ذلك فى «ممنوع الحب» أمام عبد الوهاب أيضا.. ولكن رجاء أعترضت لأنها أصبحت (سمينة) وزادت عشرة كيلو!.. فزمان كان هذا سببا يجعل الممثلة تعتذر عن دور فى

فيلم.. أمام عبد الوهاب .

ولكنك فى أفلام عبد الوهاب لابد أن تتسى البطلة.. فلم يكن مهما على الإطلاق أن تكون هذه أو تلك.. ومحمد كريم عندما واجه مشكلة سمته بطلته رجاء عبده حل المشكلة ببساطة عندما نظر إلى زوجة صديقه مصطفى والى مهندس الصوت فوجدها جميلة وراقية فأسند لها البطولة على الفور رغم اعترافه بنفسه بأنها لم تكن ممثلة.. فهناك عبد الوهاب وهذا يكفى لكى يذهب الناس إلى أى فيلم بأى قصة وأمام أى بطة.. وعبد الوهاب نفسه لم يكن ممثلاً.. ولم تكن قدراته فى الأداء تزيد كثيراً فى الواقع عن قدرات راقية إبراهيم نفسها.. ولكن من يملك صوت عبد الوهاب الأسطورى ؟

فى «رصاصه فى القلب» يغنى عبد الوهاب تسع أغنيات من أجمل وأرق أغنياته.. «انسى الدنيا وريح بالك» التى كتبها له مأمون الشناوى.. وثلاث اغنيات كتبها أحمد رامى: «مشغول بغيرى، والمية تروى العطشان، وحنانك بى ياربى» وأربع كتبها حسين السيد: «حكيم عيون، وحقوقك ايه عن احوالى.. واحبه مهما أشوف منه، ويا جلاس الشوق».. ثم قصيدة إيليا أبو ماضى الشهيرة «جئت لا اعلم من أين» التى لا ادرى كيف استطاعوا ان يحشروا لها موقفاً درامياً مناسباً.. والتى غناها عبد الحليم حافظ بعد ذلك بنفس لحن عبد الوهاب فى فيلم «الخطايا» ولكن فى موقف درامى أكثر مناسبة ..

وأخلد هذه الأغنيات على الإطلاق هى بلا شك «حكيم عيون» التى عاشت حتى اليوم وتحولت إلى أسطورة.. والتى ما زال الناس يحبون سماعها بل ويحفظون كلمات الحوار الجميل بالغناء بين عبد الوهاب وراقية فى لقائهما الأول فى عبادة الدكتور سامى خطيب راقية وصديقه وحيث يطارحها الغرام من أول نظرة دون أن يدرك أنها خطيبة صديقه.. ولم يكن سر نجاح هذه الاغنية ويقانها حتى اليوم هى أنها (دويتو) بين مطرب ومطربة.. فقد كانت السينما المصرية – وعبد الوهاب نفسه – قد قدم هذا النوع من الأغانى الثنائية من قبل دون أن تحقق نفس النجاح.. ولعلها طرافة الكلمات ورقتها.. ورشاقة المشهد نفسه وما يتضمنه من أخذ ورد.. ومن اقدام وإحجام.. من أمل ويأس ينتهى بالاحباط.. ثم القدر الهائل من الدلال الجميل الذى تمارسه راقية مع عبد الوهاب.. فهى «تداعبه» بمهارة أنثوية خبيثة.. حين تطلب منه فى البداية أن يكشف على (سنتها التى توجعها) بعد اكل الجلاس.. لينظر هو إلى

فمها الجميل ويقول عبارته الخالدة: (أنا مش شايف غير صغين لولى)! التى تتردد معها عبر كل هذه السنين وحتى اليوم عبارات خالدة أخرى مثل تساؤل راقية إبراهيم: «حكيم روحانى حضرتك؟» الذى يجيب عليه عبد الوهاب بالغناء الجميل: «حكيم عيون افهم فى العين.. وافهم كمان فى رموش العين.. أعرف هواهم ساكن فى.. وأعرف دواهم يجى منين.. قرئت كتير عنهم.. وقاسيت كتير منهم» .

وفى هذا (الدويتو) الغريب يمتزج الغناء باللقاء العادى المصاحب بالموسيقى أو «الموقع» بتشديد القاف وفتحها.. بمعنى أنه مؤدى بايقاع موسيقى خاص دون أن يكون غناء.. مثل عبارة عبد الوهاب المشهورة: «ما تعرفيش أنى أقدر.. أعرف كل أخبارك.. ومن عنيكى.. أقدر.. أقرا كل أسرارك» .

ولعل هذه التركيبة المدهشة بين الغناء العادى والاداء الموقع كانت شيئاً ظريفاً لفت نظر الناس فى ذلك الحين وحتى اليوم بحيث حفظوها دون كثير غيرها من الحوارات الغنائية التى سمعوها قبل هذا (الدويتو) أو بعده.. فضلاً من طرافة الموقف نفسه وبوره الموظف درامياً فى الفيلم.. فالغناء هنا ليس هذا الغناء التقليدى المحشور فى الفيلم المصرى ليقطع سير الاحداث بدون مناسبة ويكون اضافة للاحداث.. بل انه جزء من الاحداث نفسها.. فبعد ان رأى عبد الوهاب راقية لأول مرة فى محل (الجلال) ووقع فى حبها بالسكته القلبية أو بالرصاصه التى أصابته فى قلبه.. يفاجأ بها لأول مرة فى عيادة أو شقة صديقه الدكتور سامى وهو خالى الذهن عن كونها خطيبته.. فيبدأ بها الحوار الغنائى الذى تستهويها فيه فكرة خداعه وجعله يتوهم أنها يمكن أن تبادله نفس الحب.. ولكى يتطور الحوار إلى أن تصدمه بانها تحب شخصاً آخر.. فيغنى فى حزن: «دلوقتى بس صدقتك.. خدعوني قلبى وعنيه.. الخ» ولكى تبدأ بعد ذلك وعلى مدى الفيلم كله تلك العلاقة الثلاثية الساخنة لا بين الزوج والزوجة والعشيق.. وانما بين الصديق والصديق والحببيه.. والتى لابد أن يدخل فيها عنصر التضحية بالحب من أجل الصداقة على نحو الذى رأيناه بعد ذلك بسنوات عديدة فى الفيلم الهندى الشهير «سانجام» الذى لقي نجاحاً خرافياً لدى الجمهور المصرى.. لان قيمة التضحية بالنفس من أجل الصداقة والوفاء.. من القيم الاصيله التى تعجب المشاهد المصرى وتزه إلى أقصى حد ..

وعندما شاهد الجمهور عبد الوهاب يضمى بحبه لراقية إبراهيم من أجل صداقته لسراج منير.. كان هذا كافياً جداً لان (يمصمص) شفّيته اعجاباً بهذا المعنى

النبيل.. فما بالك وعبد الوهاب يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير حين يحاول أيضاً أن ينقذ صديقة المفلس المدعى من مأزقه أمام خطيبته الثرية فيتنازل له عن خاتم أمه الثمين لكي يبيعه بينما هو شخصياً غارق في الديون ومحموز على شقته الخاوية؟.. اتصور أن جمهور الأربعينيات في سينما ستوديو مصر لابد قد صفق حتى اهتز شارع عماد الدين كله بينما دموعه تسيل بلا توقف !

فلقد عرض «رصاصه في القلب» لأول مرة يوم الاثنين ١٧ مارس ١٩٤٤. أي في مثل هذا الشهر.. وهو شهر ميلاد عبد الوهاب أيضاً - منذ ٢٨ سنة بالضبط.. وحقق نجاحاً كبيراً بمقاييس تلك الايام بالطبع.. خاصة في ظروف الحرب الثانية التي كانت تقترب حينذاك من نهايتها ..

ويعبر محمد كريم عن هذا النجاح بعبارة مركزة: «كان الاقبال ساحقاً كالعادة!».. ولكنه يكشف عن معركه عنيفة جداً وطريفة جداً في نفس الوقت شنها أحمد الصاوي محمد ضد الفيلم ولاسياب شديدة الغرابة.. ايامها كان كبار الكتاب حريصين على متابعة الافلام.. بل وعلى تناولها بالنقد والتعليق أيضاً في الصحافة الفنية التي كانت مزدهرة جداً في ذلك الحين.. وليس هناك كاتب كبير من ذلك الجيل لم يكتب مرة على الاقل في النقد السينمائي أو المسرحي.. ولابد أن هذا كان انعكاساً لازدهار ثقافي وفني بشكل عام ومناخ (منتعش) ..

وكان الصاوي صديقاً حميماً لتوفيق الحكيم مؤلف «رصاصه في القلب».. بل انه هو الذي نشرها مسلسلة كما قلنا في مجلته الشهيرة «مجلتي» قبل ذلك بعشرة أعوام.. ولابد أنه كان صديقاً أيضاً لعبد الوهاب وكريم حيث كانت اللقاءات لا تتوقف بين هذه القمم في المجالات الفنية المختلفة في (حديقة جروبي) أو غيرها.. ولكن لا يدري أحد ما الذي حدث بالضبط بين عبد الوهاب وأحمد الصاوي محمد جعل هذا الاخير ينقض على الفيلم هذا الانقضاض المخيف في مقال شديد العنف كتب في مجلة «الاثنين».. يجعل من النقد الذي نكتبه هذه الايام مجرد (لعب عيال)!!!

تصوروا مثلاً هذه العبارة الخاطفة في مقال الصاوي عن «رصاصه في القلب» :
«الفيلم الذي استمد له عبد الوهاب ثلاث سنين.. واخرجه في ثلاثة أسابيع.. وغرق به في شبر ماء أو على أكثر تقدير في حوض ماء (بانو) - مشيراً إلى اغنية «المية تروي العطشان» التي يغنيها عبد الوهاب وهو يستحم في (البانيو)» - لقد

تفاوض عبد الوهاب مع ليلي مراد على أداء البطولة أمامه.. ولكن بخل عبد الوهاب جعله يتراجع عن ليلي مراد.. أعظم ممثلة ومطربة مصرية ظهرت على الشاشة البيضاء.. ثم أن الغيرة التي تنهش قلبه من نبوغ ليلي وبرزها الرائع بالحركة والاشارة والتعبير الایمائى المبدع وعدم تكلفها اطلاقا والجرى مع طبيعتها الفنية وصوتها الذى أودعته الملائكة سرها الاعلى ..

أو لم تر الغرور كيف يغذية مخرج لا يعنى بفن الاخراج بقدر عنايته بتملق صاحب المال فيتملقه بدلا من أن يزرجه وينصحه ؟
«ومن هذا نجد راقية ترتدى ثوبا للسهرة مغطى بأوراق الشجر حتى جردت الاشجار من اوراقها فاستعانوا بسعف النخل.. ترتدى امرأة من تحت الربيع أو فى حوش بردق؟» .

وبعد أن يهاجم أحمد الصاوى محمد مستوى محمد كريم فى الاخراج الذى يعتبره متخلفا جدا بالنسبة لكمال سليم ونيازى مصطفى وتوجو مزراحى.. ينسف الفيلم كله بهذه العبارة المجزة : «وسواء أكانت هذه الرصاصة فى قلب توفيق أو فى قلب عبد الوهاب أو فى قلب محمد كريم.. أو فى قلب الفن والادب.. أو فى قلوب هؤلاء جميعا.. فهى على أى حال درس يعلم من يريد أن يتعلم أن الجمهور المصرى يعد من أشد الجماهير حساسية وثقوفا للفن.. يستحيل أن تغريه شهرة أو تخدعه اعلانات أو تؤثر فيه أقلام مأجورة...»

ولا تقف المعركة النقدية العنيفة عند هذا الحد.. وانما تكشف عن مزيد من الشراسة يدهشنا بالفعل حين نقرأ رد محمد كريم نفسه الذى قال أنه كتبه مضطراً وفى نفس مجلة «الاثنين» بتاريخ ٢٩ مايو ٤٤.. فهو يكتب هكذا بصراحه بالغة: «يعلم كل من يعرف الاستاذ الصاوى انه لا يكتب شيئاً لوجه الله..» يكشف عن سر مضحك جدا لمنافسة غريبة بين الصاوى وعبد الوهاب فى مجال اعجاب الحسانوات.. «فالصاوى يعتبر نفسه المنافس الأول لعبد الوهاب على لقب هارون الرشيد!.. بل ويكشف عن سر آخر مذهل: فلقد طلب الصاوى من كريم أن يلعب دور الدكتور سامى الذى لعبه سراج منير فى «رصاصه فى القلب» مقابل ألف جنيه.. ولكن كريم عرض عليه خمسمائه جنيه فقط فرفض ا.

وتدخلت فى معركة «رصاصه فى القلب» بعد ذلك أقلام كثيرة كبيرة جدا مثل العقاد والمارنى والتابعى.. ويقول محمد كريم أنها أنتهت بأن تقدم الصاوى بعرض

جديد بأن يمدح الفيلم مقابل ألف جنيه يأخذها توفيق الحكيم «لأننا ضحكنا عليه»..

من يصدق أن هذا كان يحدث في تلك الأيام التي كانت جميلة حقاً.. ولكنه واضح أنها كانت شرسة أيضاً وإلى حد مفرع.. والسنا نحن نقاداً مهذبين جداً هذه الأيام؟!

حدوته يوسف شاهين المصرية الانطباعات الأولى

يبدو أنه كان لابد أن يخرج يوسف شاهين تحفته الأخيرة «**حنوته مصرية**» لكي يعيدني إلى القراء الاعزاء في مجلة «الاذاعة» بعد فترة من الحزن والغضب والاحساس باللاجئى.. فهناك افلام تعيدك لان تكتب وتتحرك وتتنفس وتبتسم مؤمناً بأن هناك دائماً معنى وجدوى لهذا العالم.. وهناك افلام تدفعك بالطبع إلى الانتحار أمام أول أوتوبيس يقابلك وأنت خارج من باب السينما !

ولقد كان يوسف شاهين دائماً أحد الحقائق القليلة فى السينما المصرية وفى حياتى شخصياً منذ أن دعيت على السينما وعلى يوسف شاهين.. التى تدفعنى دائماً إلى الأمل وإلى المحاولة المستمرة من أجل البحث عن الأفضل.. وقصته هو الشخصية الطويلة فى السينما التى تتلمذ عليها جيلنا كله وتعلم منها الكثير.. هى نفسها فيلم كامل ربما أجمل وأعمق من كل افلامه.. فيلم يقول ببساطة أن الإنسان لابد أن يعمل ويتحرك ولا يسمح لشيء بأن يحبطه أو يهزمه. بل أن عليه أن يجرب ويحاول وان يحقق ذاته ووجوده وبجراحة بحيث يخرج دائماً من بحر تجربة عميقة إلى بحر تجربة أعمق.. بشرط أن يثبت فى كل مره انه يستحق أن يخوض التجربة وأن يقاوم ليثبت انه اقوى من أن ينكسر مادام لديه ما يريد أن يقوله بأمانه من أجل هذا البلد الذى منحه شرف وجوده ومن أجل هؤلاء الناس الذين لا يملك اية قيمة إلا بكونه واحداً منهم لا ينتمى ولا يدين بشيء لغيرهم ..

ولقد كان يوسف شاهين هكذا دائماً وفى كل افلامه وطوال ثلاثين عاما من العمل الدوب «المعاصر» الذى لم يتوقف لحظة .

ولقد كان هذا هو ما صاغه ببساطة وبعبقرية فى نفس الوقت فى آخر افلامه «**حنوته مصرية**».. والفيلم تحفة بالمعنى الكامل للكلمة.. وهو قمة أعمال يوسف شاهين كلها.. تحس انه وضع فيه خلاصة عمره الطويل من الخبرة والتجربة والمعاناة



حدوتة مصرية - إخراج يوسف شاهين - ١٩٨٢

والجنون والتمرد.. على مستوى الشكل والمضمون معا.. وإذا كان يوسف شاهين معروفا دائماً ومنذ أول أفلامه بتفوقه الكامل في التكنيك.. فمن الطبيعي وهو يضع نفسه بشحمه ولحمه في هذا الفيلم أن يصنع ذلك بعقيرية تقنية مذهلة هي تلخيص لكل خبراته السابقة المتراكمة وأن يصنع الأشياء الصعبة بسهولة وتدفق وسيطرة واثقة لا يمكن تخيلها ..

وإذا كان صنع الأفلام الجيدة شيئاً صعباً للغاية. فإن الكتابة عنها أشد صعوبة.. خاصة إذا حاول الناقد أن يكون - أو حتى يقترب - من مستوى الفيلم.. ولذلك فإن ما سأكتبه هنا عن «حدوته مصرية» لن يخرج عن مجرد التعريف الانطباعي السريع.. لا سيما وأنا أكتبه تحت تأثير الانبهار الشديد بما رأيته.. ولكن «حدوته مصرية» يستحق كتابات متعمقة متأنية لا حصر لها بعد المشاهدة الثانية والثالثة والعاشرة وكما كنت أفعل دائماً مع أفلام يوسف شاهين التي ليست أفلاماً بقدر ما هي دروس في السينما والحياة في حاجة إلى تلميز متيقظ ومجتهد يحاول ألا يفوته معنى «كادر» واحد ..

لقد كنا مبهورين دائماً - أنا وكثيرون - بيوسف شاهين كشخص وكأفلام..

ونحن مبهورون هنا أكثر. بالطبع بفيلم يقدم فيه نفسه كشخص وكأفلام.. وكنت شخصياً أختلف معه كثيراً وأجاده كثيراً وكنت أستمع دائماً بشغفه لى ولكن بروح المعلم الكبير الذى يستمع بحب واحترام لتلميذه الغبى الذى لا يريد أن يفهم.. وكانت هذه ميزة يوسف شاهين الهائلة. أنه يستمع للجميع ويحترم الصحيح والخطأ فى آرائهم ويحاول أن يستفيد من أصغر «ميشانيست».. ولقد دارت بينى وبينه مناقشات صاخبة اعترضت فيها على أشياء كثيرة فى فيلمه السابق «اسكندرية ليه» كانت وجهة نظرى فيها أن فنانا عبقرىا مبدعا مثل يوسف شاهين يجب أن يصل للناس فى سينمات عماد الدين أو يقترب منهم قليلا على الأقل لياخذ بيدهم وليقتنعهم بأن هناك سينما أخرى غير «سينما مخيمر» وانها يمكن أن تكون مفهومة وجذابة أيضاً ..

واعتقد ان يوسف شاهين تجاوز فى «حنوته مصرية» كثيراً مما كان فى «اسكندرية ليه» وصنع فيلما عميقا وبشديد الرقى ولكن مفهومها وجذابا إلى حد كبير.. واعتقد أن «حنوته مصرية» يمكن أن يكون أكثر افلام يوسف شاهين جماهيرية بين مجموعة افلامه الاخيرة كلها.. واذا كانت لمناقشاتي الطويلة حول «اسكندرية ليه» أدنى علاقة بذلك فسوف أحس بفخر شديد.. وان كنت لا أظن ذلك.. فما هو أكثر صحة أن الفنان الحقيقي يطور ذاته باستمرار ويستفيد من تجاربه ومن ردود فعل الناس الذين يحبهم ويحبونه والذين يوجه أفلامه لهم أساساً وليس للمهرجانات. فالدرس الأول الذى خرج به يوسف شاهين وخرجنا به من «حنوته مصرية» نفسه هو انه إذا كانت المهرجانات هى التقييم الوحيد للفنان، فلتذهب المهرجانات إلى الجحيم.. وليبقى الفنان وينتصر دائماً فى النهاية !.

والذين يعرفون يوسف شاهين عن قرب ينادونه «جو».. ونحن فى «حنوته مصرية» أمام فيلم عن «جو» الفنان والانسان والاب والابن والزوج والاثار والمجنون الذى يقتل نفسه بحثا عن شىء أو هربا من أشياء.. ولكن ليس صدفة أن يوسف شاهين بدأ عمله فى السينما فى بداية الخمسينات.. ولذا فإننا لا نرى فى هذا الفيلم فنانا نرجسيا يتحدث عن نفسه وانما مخرجا مصريا يلخص فى ساعتين ويضع دقائق بانوراما كاملة للسينما المصرية التى هو جزء اساسى منها بل وكثير من أحداث مصر الثورية وعبد الناصر وتأميم القناة وحرب الجزائر وموقف ثورة يوليو من ابنائها وما حدث للحالمين بمصر جديدة افضل على مدى ثلاثين سنة لا يفصل يوسف

شاهين خلالها بين عمله السينمائي واحداث بلاده من حوله ومحاولاته المستمرة لتكوين وعى سياسى واجتماعى لنفسه يضعه فى افلامه يفهم من خلاله العالم منذ أن كان تلميذا صغيرا لا يعرف من هو صديق ومن هو النحاس إلى أن أصبح واحدا ممن تعكس افلامهم وعيا مستمرا بالواقع المتغير دائما فى مصر.. إن لم يكن الوحيد.. ولكن مع اغفال الفيلم لسبب لا أدريه لاحداث السنوات الأخيرة الهامة رغم مصاحبته للفترة التى اختارها بداية لفيلمه واجرائه لعملية القلب.. ورغم التحولات الخطيرة الحاسمة التى عكستها على حياتنا وعلى أفلام يوسف شاهين نفسه .. ولقد كان يوسف شاهين دائما موجودا فى أفلامه بشكل أو بآخر.. بمعنى أنه كان يضع فى بطل كل فيلم جزءا من نفسه.. ثم رأى فى «اسكندرية ليه» ان يتحدث مباشرة عن قصة السنوات الأولى من حياته إلى أن سافر إلى أمريكا فتى طموحا يحلم بالسينما .

وهو فى «حدوته مصرية» يكمل القصة.. ولكن بعد أن عاد مخرجا كبيرا ناجحا شق طريقا مختلفا ومتميزا عن طرق السينما المصرية الوعرة والمسدودة أحيانا.. وهو يبدأ من النهاية أى منذ سنوات قليلة مضت حين سقط مريضا بقلبه نتيجة للإجهاد المستمر والقلق والتوتر والطموح والصراع المرير بين الداخل والخارج.. أى بين ما يدور من صراعات واختيارات قاسية داخل يوسف شاهين الحقيقى.. وبين ما يتصوره المجتمع من حوله من قيم وأخلاق وتقاليد وعيب وصح وغلط بالمفهوم السائد.. ونحن هنا اذن أمام صراع خصب وعميق وشديد الشراسة فى نفس الوقت يحاول المثقف المصرى أن يوفق فيه بين تصوره للعالم وتصورات الآخرين: الدولة.. المجتمع.. المؤسسة.. المدرسة.. الاسرة.. السلطة.. الاصدقاء.. حتى الزوجة.. حتى الابناء.. حتى النزوات الداخلية العميقة جدا والتى لا يكشفها احد بسهولة الا اذا كان بشجاعة وبراعة يوسف شاهين .

أن يختار بداية لفيلمه لحظة سقوطه منهك القلب ليصبح حتميا أن يجرى جراحه خطيرة فى لندن عند الجراح المصرى مجدى يعقوب ثم تحت تأثير الحضر وأثناء تعلق مصيره كله على مشرط الجراح وهو ينهش قلبه ويفجر دماءه أما لتعود لتسرى من جديد وأما «ليزق» الإنسان على حد تعبير الفيلم أى ينتهى كل عذابه ليشغل مرتين تحت الارض.. فى لحظة ترقب «الاختيار» الالهى الحاسم هذه بين الحياة والموت.. يجرى الإنسان عادة محاكمة لنفسه ويراجع كل حساباته.. ما الذى فعله وما الذى لم

يسعفه الوقت ليفعله.. ما الذى كان صحيحاً وما الذى كان خاطئاً.. وهى لحظة عبقرية سجلها فنانون كثيرون منهم المخرج الأمريكى بوب قوس الذى تعرض لنفس المواجهة مع الموت وقدمها فى «كل هذا الجان» الذى فشل فشلاً ذريعاً منذ أسبوعين فقط فى القاهرة.. وتعرض لها يوسف ادريس نفسه الذى صاغ فكرة «حدوته مصرية» ..

إن الشاب الصغير يحيى الذى تركناه فى نهاية «اسكندرية ليه» ذاهباً إلى أمريكا ليدرس السينما.. هو الآن المخرج الشهير يحيى شكرى مراد الذى أصبح فى الخمسين مخرجاً ناجحاً مشهوراً يحاكم نفسه وهو غائب عن الوعي وقلبه مفتوح.. ولكنه يملك وعياً خاصاً بتلك اللحظة يناقش من خلاله الاشياء بقسوة وصراحة فائقة وجارحة وفى شكل محكمة منعقدة لمراجعة ماضيه كله.. وهنا تكتشف أن جوهر العملية كلها كان صراعاً رهيباً مستمراً بين شخصين داخل يوسف شاهين الواحد.. الطفل والكهل.. لقد كانت كل مشاكل هذا الرجل تنبع من أن الطفل داخله يطارده باستمرار بكل الذكريات والحكايات والعذابات والاسرار الملعنة والمكبوتة.. ولكن محاكمة الطفل تستدعى حشد كل الاطراف الاخرى كشهود: الام والاب والاخت والزوجة.. ويعود يوسف شاهين بسرعة إلى أشياء سبق أن أشار إليها فى «اسكندرية ليه».. ولكنه هنا يمر على بعضها سريعاً ويحاول أن يعمق ويعيد تأمل بعضها الاخر لتكتمل الصورة بين الماضى والحاضر.. الواقع التسجيلى الذى يعرضه الفيلم كما حدث بالفعل - تجربة السينما والمنتجين والمهرجانات - وبين الخيال أو الهاجس الخفى أو الاعتراف بسر كان مكبوتاً لفترة طويلة كالكابوس ولابد الآن من اطلاقه علانية.. لان سر حياة يوسف شاهين كلها أنه كان ضد كبت الاشياء.. وضد ان تكون هناك حياتان.. حياة حقيقية مختفية فى السرايب لانها تضم الكثير مما هو عيب وحرام وما يصحش.. وحياة مغلنة للمجتمع لانها متوافقة مع تعاليمه ..

وتتحول محاكمة الطفل إلى محاكمة الكهل.. ثم إلى محاكمة الشهود أنفسهم بل والقاضى والمدرس الذى كان يربى الاطفال بشارب هتار وبفاشية هتار.. وبينما يتبادل الجميع الاتهامات والدفوع يصبح من الصعب أن تقرر من المذنب ومن الضحية.. بل سرعان ما تكشف أن الكل كانوا ضحايا فى الواقع لاشياء كانت أكبر منهم جميعاً.. وبالمكاشفة الكاملة والمواجهة المميتة تتم المصالحة بين الطفل والرجل

ويعود الاثنان ليتوحدا ويتحقق نوع من «السلام الشخصى» يمكن معه أن تكون هناك بداية جديدة.. وينتهى الفيلم بالفعل بكلمة «البداية» ..

انه تركيب عبقرى مدهش من الصعب حكايته بكل تفصيلاته وتفريعاته التى لا نهاية لها.. ولكن هذا هو الخط الاساسى لحنوته هى مصرية بالفعل لحما ودما عن عبقرى مصرى لحما ودما لم يكن يحدثنا عن نفسه بقدر ما حدثنا عن انفسنا ولكن بما لا نجرؤ نحن عادة على قوله ..

ولكن لانه يوسف شاهين فهو يقوله هنا للسينما وبالسینما فى أجمل وأكمل وارقى مستوياتها.. وما يتجاوز يوسف شاهين نفسه فيه هذه المرة هو أن السيناريو محكم هذه المرة والاشياء مترابطة ومفهومة حتى للمتفرج العادى ورغم استخدامه لتكنيك سيناريو متقدم جداً قائم على تداخل الازمنة والشخصيات ورغم لجوئه إلى الرموز والايحاءات التى تبدو فى تفصيلاتها معقدة ولكنها فى مجموعها الكلى تصبح واضحة بحيث تصل إلى أى مشاهد يبذل شيئاً من الجهد ليربط بين الاشياء بل أن الحوار نفسه مفهوم هذه المرة بل وخفيف الدم أيضاً.. وقدرة يوسف شاهين فى خلق شريط صورة وشريط صوت بالغى الجمال والحساس والامتع بحيث لا نحس بلحظة ملل واحدة ..

هذه القدرة هنا هى جماع لكل خبرات يوسف شاهين التكنيكية فى تاريخه كله وكما قلت من قبل.. فهو هناك مخرج فى القمة التى لا نستطيع حتى الكلام عنها أو لا نحس بحاجتنا إلى ذلك.. ويليهِ على الفور المجهود الخرافى الذى بذلته مونتيرة مثل رشيدة عبد السلام لم يكن غيرها يستطيع فى تصویری أن يفهم يوسف شاهين ويحتمله وأن يحول هذا الشتات الهائل من الصور والاصوات إلى كل عضوی متماسك ويحتفظ له فى نفس الوقت بهذه الحيوية والتدفق وتوتر الايقاع الذى هو توتر ايقاع يوسف شاهين نفسه فى الحياة والسينما معا ..

فى «حنوته مصرية» اعادة اكتشاف لعدة عناصر: تصوير محسن نصر الذى يصبح دائماً على مستوى العمل الذى يصوره.. بحيث نحس أن التصوير هو جزئية عبقرية من جزئيات عبقرية أخرى.. وموسيقى جمال سلامة التى تدخل لأول مرة عالماً وحشياً مجنوناً تغير فيه جلدها بالكامل وتوجد بقوة نون أن تشير حتى إلى وجودها.. ثم أداء نور الشريف الذى قال لى مرة أنه يحلم دائماً بأن يعمل مع يوسف شاهين.. وهما هو الوقت قد جاء لكى يتوج أعماله السابقة كلها ليلعب يوسف شاهين

نفسه.. وليذهلنا حقيقة بقدرته الخرافية على أن يكون يوسف شاهين نفسه بكل توتره وقلقه وجنونه وطيبته الكامنة حتى لقد كنت أتصور أحيانا أن الذى يلعب الدور هو يوسف شاهين وليس أى ممثل آخر وحتى أصبح يشبهه فى الشكل وفى الصورة لأنه عاش شخصا حيا - وليس شخصيته.. وهذا أصعب - ولم يكن حتى يمثله.. ثم سهير البابلى العملاقة التى تخفى كثيرا لا ندرى لماذا لتظهر فجأة وفى مشاهد قليلة تضىء فيها بقوة وتاكل الجميع.. ولأن يسرا تعمل لأول مرة مع يوسف شاهين فهو يكشف فيها بخبرته الكبيرة عن وجه الممثلة القوية القادرة وليس عن وجه الحسنة بحيث يصبح هذا الدور ميلادا جديدا للمثلة شابة كنت أعتقد دائما أن لديها ما هو أكبر مما يأخونه منها. وإذا كان من العبث الحديث عن رجاء حسين التى تصبح مع يوسف شاهين مثل المليجي العظيم.. فمن الضروري الاشادة بماجدة الخطيب ومحسن محيى الدين ثم باكتشاف «جوى» الذى لم يتوقف ابدا عن الاكتشاف: الطفل الجديد المعجزة فعلا.. ومحمد منير.. صوتا وصورة.. وأشياء كثيرة أخرى لا يمكن حصرها فى هذا الانطباع الأول السريع .

«غريب فى بيتى»

والكورة.. والإسكان وأزمة التاكسى.. والفيلم الذكى

منذ أن عرض الفيلم الأمريكى «فتاة الوداع» فى أحد مهرجانات القاهرة للسينما.. ثم عرضه التجارى الذى لم يحس به احد فى القاهرة أيضا.. وأنا أتابع محاولات كاتب السيناريو النشط وحيد حامد لتحويله إلى فيلم مصرى والتى كان يطلعنى عليها أولا بأول.. فالواقع أن وحيد حامد لم يحاول هذه المرة أن يخفى الاصل الاجنبى لفيلمه.. بل أنه حرص على الاشارة بوضوح إلى هذا الاصل فى عناوين «غريب فى بيتى».. وان كان قد ذكر أنه عن مسرحية «فتاة الوداع» للكاتب الأمريكى الكوميدي الشهير نيل سايمون.. ولم يقل انه عن الفيلم الذى أخرجه هيربرت روس ولعبت فيه مارشاميسون - زوجة المؤلف - نور سعاد حسنى ولعب فيه ريتشارد درايفوس نور نور الشريف.. أو العكس ..

صحيح أن نيل سايمون نفسه هو الذى كتب سيناريو فيلم «فتاة الوداع» عن مسرحيته.. فهو كاتب مسرحى أساسا يصول كثيرا من مسرحياته بعد ذلك إلى أفلام.. ولكنى لا اعتقد أن وحيد حامد أو سمير سيف شاهدا المسرحية ليحولها إلى فيلمهما «غريب فى بيتى» ولكنهما بالتاكيد شاهدا الفيلم ..

من ناحية سمير سيف فقد تحاشى هذه المرة غلطته فى فيلمه السابق «المشبه» عندما لم يشر بحرف واحد إلى مصدره فى الفيلم الأمريكى «كان لصا» الذى لعب فيه آلان ديلون نور عادل أمام ولعبت فيه آن مرجريت نور سعاد حسنى ولعب فيه جاك بالانس نور سعيد صالح.. وكانت المشكلة أن البلد كلها اكتشفت هذه المسألة البسيطة جداً ماعدا مخرج الفيلم سمير سيف وكاتبه ابراهيم الموجى كما سبق أن

أشربنا إلى ذلك فى حينه .

ويمناسبة «فى حينه» هذه لا أدرى اذا كان «ظريفا» أم لا أن اذكر هذه الحكاية الهامشية.. ففى حفل العرض الأول «البرمييرة» لفيلم «غريب فى بيتى» علمت أن مصر كلها كانت معزومة ماعدا أنا بالطبع.. ولا أدرى من الذى يدعى لحفلات العرض الأول للأفلام فى العالم كله اذا لم يكن نقاد السينما.. وأعترف صراحة بأننى تصورت أن سمير سيف يعاقبى لاننى قلت رأى فى فيلمه السابق «المشوبة».. وهى مسألة مستغرية تماما من مخرج شاب مثقف.. لو لم أكن معجبا به كمخرج متمكن من أنواته السينمائية لما حاسبته بمقاييس قد تبدو أقسى قليلا من مقاييس محاسبة المخرجين «الترزية».. وهو حساب - حتى لو كان قاسيا - يعكس اهتماما خاصا بعنصر جيد من عناصر السينما المصرية الشابة نرجو له مزيدا من التقدم ..

ومن ناحية أخرى فالحرمان من المشاهدة المجانية فى «البرمييرة» ليس عقابا ذكيا.. لاننى بخمسة وسبعين قرشا فقط من «حر مالى» وعشرة صاغ للبلاسير دخلت الفيلم بمزاجى وفى حفلة أكثر هدوءا وأقل صخباً ودون أن أكون مدينا لأحد.. على الاقل لاقول رأى بفلوسى !

والواقع اننى لم أنكر هذه التفصيلة الصغيرة الا لأخرج منها بقضية أكبر.. وهى أن المخرجين والمنتجين المصريين تنقصهم أشياء كثيرة جدا غير المستوى الفنى المتقدم الذى لم يتعلموه أبدا من السينما فى العالم المتحضر.. ينقصهم مثلاً فن العلاقات العامة والدعاية العلمية المنظمة والعلاقة بالنقاد سواء مدحوا أو هاجموا.. فهم يعتبرون الناقد عدوا لهم الا اذا كان محرراً للإعلانات.. ويأريتهم حتى يدفعون لك رشوة أو كرافتة هدية أو حتى يدعونك إلى أفلامهم.. أو يحاولون أن «يكسروا عينك» بهذا الشئ أو ذاك.. ويكفى أن الناقد فى مصر يدوخ السبع دوخات لكى يحصل على صور للأفلام التى يكتب عنها.. واننى لأتساءل: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بها قسم للدعاية؟ بل لعل السؤال الاصح: هل هناك شركة انتاج مصرية واحدة بالمعنى الحقيقى للشركة ؟ .

ولكن هذا موضوع آخر ..

نعود الآن إلى مسألة أن فيلمى سمير سيف الاخيرين «المشوبة» و«غريب فى بيتى» كانا مقتبسين عن فيلمين أمريكيين. لنقول أننا لسنا ضد الاقتباس فى ذاته

مادامت أزمة السينما المصرية كما يشكو الجميع هي أزمة سيناريو.. ولكن بشرط أن يكون في الفكرة المقتبسة ما يستحق النقل أصلا وما يصبح مقنعا ومنطقيا عندما يتحول إلى الحياة المصرية فيكون مناسباً لهذه الحياة.. ثم أن تكون عملية التصدير متقنة بحيث لا نحس بالغربة والغربة وأن أحمد ونبوية وسماعين مازالوا يلبسون البرانيط.

وهنا يمكن أن نقول أن تجربة سمير سيف في «غريب في بيتي» أفضل من تجربته في «المشبه» على هذا المستوى.. فبينما ظل «المشبه» شيئاً هلامياً يجرى في أجواء غريبة من الصعب جداً أن نفتتح بشأنها يمكن أن تكون القاهرة أو بورسعيد.. أو أن الصراع الدموي يمكن أن يدور بين أخوين مصريين خاصة عندما يلعبهما عادل أمام وسعيد صالح.. فإن سيناريو وحيد حامد ينجح في نقل الفكرة الأساسية في «فتاة وداع» نيل سايمون الأمريكي إلى جو أكثر مصرية.. وقابل للتصديق مع ظروفنا الواقعية التي يمكن أن تجد رجالاً وامرأة في الحياة في شقة واحدة يتنازعان عليها مع أزمة الاسكان الطاحنة التي نعرفها جميعاً ..

والواقع أن كمية «النقل» هنا أقل بكثير من كل أفلام سمير سيف وأفلام وحيد حامد السابقة.. فهما لا يأخذان من «فتاة وداع» إلا فكرة الصراع بين رجل وامرأة على شقة ثم تحول خصومتها الطاحنة تدريجياً إلى قصة حب كما لا بد أن نتوقع في النهاية.. واستطاع وحيد حامد بذكاء كبير أن يصوغ هذه الفكرة الأساسية صياغة مصرية تماماً ومرتبطة أيضاً بما يثير اهتمام جمهور السينما عندما هذه الأيام.. وذلك عندما اضاف من عنده جو الكرة ولاعبى الكرة ومباريات الاهلى والزمالك ليضرب ألف عصفور بحجر واحد.. بينما كان البطل عند نيل سايمون ممثلاً شاباً يشترك في فرقة مسرحية تلعب أعمال شكسبير.. وهنا كان الفرق الهائل بين الجو الذى تنور فيه الاحداث هنا هناك.. فبينما يدور الفيلم الامريكى فى «جو مثقفين» ويخاطب بالتالى جمهور المثقفين وتتبع الكوميديا فيه من تناقضات ومفارقات هذا الجو العقلى الراقى أساساً ومثل كل أعمال نيل سايمون.. فان وحيد حامد ينقلنا إلى جو مختلف تماماً ولكن أكثر إثارة ومباشرة وهو جو الاندية ولاعبى الكرة خاصة عندما تتركز الاحداث حول لاعب كرة صعيدى بدائى جداً وخشن وشديد السذاجة انتقل فجأة إلى القاهرة بأصوائها ومغرياتها ومؤامراتها.. ولتنطلق الكوميديا من كل المفارقات والنواير التي لا بد أن تتوقعها من مواجهة كهذه.. ولا

يمكن أن يلوم أحد وحيد حامد على هذا التغير.. فما يشغل جمهورنا فى الواقع هو صراعات الكرة ولاعبى الكرة وليس صراعات المثقفين أو الفنانين.. فضلاً عن أن أفلام المثقفين أو حتى أدعياء الثقافة يمكن أن تجعل أى منتج مصرى «يبيع هدمه».. هذا لو افترضنا وجود هذا المنتج وهؤلاء المثقفين !

والتغيير الهام الثانى الذى أجراه وحيد حامد هو فى سبب تلاقى البطل والبطلة فى نفس الشقة.. فهو يلجأ إلى الصدفة حينما يجعل لاعب الكرة شحاتة أبو كف (نور الشريف) يستأجر له نادى الزمالك الذى يلعب له.. نفس الشقة المفروشة التى استأجرتها الممرضة كوثر (سعاد حسنى) بعد وقوع الاثنين معا فى حبائل النصاب صاحب الشقة المهاجر الذى تركها لأكثر من مستأجر فى نفس الوقت (جورج سيدهم).. ولكن هذا اللقاء فى فيلم نيل سايمون لم يكن صدفة.. وإنما تم تدبيره درامياً بشكل أفضل.. فالبطلة فى الفيلم الأمريكى كانت تقيم أصلاً فى الشقة مع صديقها الممثل ومع ابنتها من مطلقها.. وفجأة هجرها هذا الصديق عندما جاءه عرض للتمثيل فى أحد الأفلام فى روما.. فترك لها الشقة وقال لها «باى.. باى..» ومن هنا جاء عنوان الفيلم «فتاة الوداع».. ولكنه قبل أن يسافر ترك مفتاح الشقة لصديقه الممثل الآخر الذى يبحث عن سكن فى نيويورك.. والذى فوجئ بعد ذلك بوجود المرأة وابنتها ليبدأ الخلاف بينهما بعد ذلك.. والذى يضطرهما لقبول الأمر الواقع ومحاولة اقتسام الشقة معا ..

وحتى هذا التغيير عند وحيد حامد جاء منطقياً أيضاً.. فمشكلة الأسكان فى مصر يمكن أن تؤدى إلى أشياء كهذه.. والنصابون الذين يؤجرون أو يبيعون الشقق لأكثر من شخص فى وقت واحد تملأ أخبارهم الصحف كل يوم.. ومن هنا كان «غريب فى بيتى» هو انذكى سيناريوهات وحيد حامد حتى الآن ..

ولكن ما جعل لقاء نور الشريف وسعاد حسنى فى شقة واحدة يبدو كالصدفة.. بل وكالصدفة المرفوضة والمفتعلة أيضاً.. هو صدفة سخيفة أخرى وساذجة جمعت نفس الاثنين قبل ذلك بدقائق.. عندما كان لاعب الكرة شحاتة أبو كف هابطاً من قطار الصعيد لتوه.. فاختلف مع الممرضة كوثر على نفس التاكسى وتم نشلهما معاً.. ولكننى اتحدى أن تحدث خناقة التاكسى هذه لاثنتين بين عشرة ملايين من سكان القاهرة لكى يلتقى نفس الاثنين بعد ذلك بايام فى نفس الشقة.. ومازلت حتى الآن لا أفهم سر أو أهمية حكاية التاكسى هذه التى جعلت حدثاً واقعياً مثل الصراع

على شقة يبدو كصدفة مرفوضة.. بينما لو تم إلقاء واقعة التاكسي بالكامل لما اختلف شيء على الإطلاق في بناء الفيلم بل ولأصبحت الأشياء أكثر منطقية ..
لقد كان واضحا أن وحيد حامد يحاول صنع كوميديا نظيفة وخالية من الابتذال..
ولقد نجح في ذلك وإلى حد كبير وفي حدود الكوميديا الخفيفة.. ولقد وجدت نفسي شخصيا مستمتعاً بفيلم مشوق ومسل لا يزعجك فيه شيء ولا تستطيع أن ترفض فيه شيئاً.. بل أنه حتى لم يكن «خفيفاً» تماماً.. فقد حاول أن يربط عناصر الضحك والتسلية فيه بأشياء جادة - بل وخطيرة جداً - في واقعنا.. فنحن لا نستطيع طوال الوقت أن نتجاهل أن هذا كله يحدث بسبب مشكلة سكانية معقدة لا نظير لها في العالم بكميات الخداع والمتاجرة الشرسة التي تتبع منها.. وكيف يمكن لأرملة شابة وحيدة ضعيفة أن تجد لها ولإبنها الطفل مكانا في هذه الغابة السكانية المتوحشة حتى لو دفعت ثمن حياة زوجها العامل الذي مات.. وموازيا لهذا الخط.. ينسج السيناريو خطا آخر عن كرة القدم وكيف أصبحت هذا الشيء الخرافي المهول الذي يملك كل هذه السلطة والسيطرة على اهتمامات الناس.. ففى مواجهة لاعب كرة «جلف» كانت الأرملة تنهزم دائما عندما تجد الجميع وعلى كل المستويات يذلون كل الصعاب لهذا اللاعب ولو على حساب حق هذه الأرملة.. من ضابط القسم إلى مدير الجمعية الاستهلاكية.. وفي نفس الوقت يرسم الفيلم صورة صادقة جدا لحياة لاعبي الكرة داخل الأندية وخارجها.. وعن المؤامرات والانحرافات التي يتعرضون لها أو حتى ينسجونها لأنفسهم بدافع الحقد والتي قد تفسر لماذا ليست عندنا حياة رياضية حقيقية ولماذا ليست عندنا كرة ..

صحيح أنني غضبت أشد الغضب عندما جعل الفيلم شحاتة أبو كلف لاعب الزمالك يسجل ستة أهداف في مرمى الأهلي في بداية الفيلم.. وتصورت أنني أمام مؤامرة زملكاوية.. ولكنني سرعان ما أسترحنت عندما رأيت كيف يتحدث الفيلم عما يدور داخل كواليس الزمالك الذي لا أدرى بصراحة كيف وافق على أن يقدمه الفيلم هكذا.. ثم أسترحنت أكثر عندما فاز الأهلي على الزمالك في الكأس.. فمن يضحك أخيرا يضحك كثيرا بالطبع !.

لجأ السيناريو إلى توابل فكاهية و«اغرائية» لم يكن في حاجة إلى كثير منها حتى بالمنطق التجاري.. فلقد كان يملك كل أسباب النجاح التجاري دون هذا «الطعم» .. أسلوب سمير سيف في الإخراج يزداد مرونة وتدفقا وسيطرة على الحرفية فيلما

بعد آخر رغم أنه يجرب لأول مرة الطابع الكوميدي.. ولقد استطاع أن يحافظ على إيقاع الأحداث وأثارها للمتابعة رغم طولها النسبي خاصة فى المناطق التى تهدأ فيها هذه الأحداث قليلا وكان ممكنا أن يهبط فيها الإيقاع لولا براعة المونتيرة سولوى بكير التى تؤكد مرة ثانية أنها تختزن خبرة مونتاجية كبيرة بعد فيلمها الأول «المشبووه» مع سمير سيف أيضاً الذى يضاف إلى رصيده جرأته على تقديم عنصر جديد شاب فى المونتاج.. وعنصر جديد شاب فى الموسيقى هو هانى شنودة الذى كتب له من قبل موسيقى «المشبووه» أيضاً.. والذى لا يأخذ مكانه الحقيقى فى موسيقى أفلامنا لسبب لا أدريه، رغم دوران هذه الموسيقى فى دائرة مغلقة مملّة وشديدة التكرار. لابد أن هانى شنودة قادر من خلال تجاربه الثلاث فقط فى موسيقى الأفلام أن يغيرها وأن يجدد دماغها.. وهو فى «غريب فى بيتى» ينجح فى أن يصوغ موسيقى تصبح جزءا عضويا من بناء فيلم كوميدي.. ومن خلال الانتقال بين «تيمات» شعبية صعيدية مناسبة لشخصية البطل «وتيمات» أخرى حديثة سريعة مناسبة لإيقاع القاهرة.. ومستخدما بذكاء - مع المخرج والمونتيرة بالطبع - موسيقى هى أقرب إلى المؤثرات فى بعض الأحيان ..

أما التصوير فلا أعتقد أن محسن نصر أضاف فى هذا الفيلم جديداً لرصيده السابق وخبرته مساويا لاسمه.. ربما لأن طبيعة الفيلم نفسه لم تكن تسمح له بذلك إلا فى حدود ما يسمى «بالتصوير الصحيح».. ولقد أستطاع نور الشريف أن «يلبس» دور لاعب الكرة الصعيدى الساذج.. مستغلا بعض قدراته كلاعب كرة قديم وبقدرة فائقة من المونتيرة على مزج المباريات الممتلئة والمباريات الحقيقية ببراعة.. ولقد كشف نور الشريف عن وجه آخر من وجوه الخصلة العديدة وهو وجه الممثل القادر على اضحاكنا.. ولكنى أعتقد أنه بالغ كثيرا خاصة فى طريقة الالتقاء.. ورسوم الشخصية فى السيناريو مستول معه عن هذا العيب الواضح.. فليس معقولا إلا تتطور الشخصية من البداية للنهاية ولو فى الأطار الشكلى.. بينما تعود سعاد حسنى فى فيلمها بعد فيلم إلى سعاد الرائعة التى نعرفها.. قطعة صافية عذبة من الصدق والبساطة السهلة الممتعة شديدة الجاذبية.. لأنها سعاد حسنى !.

«العواصة ٧٠»

سينما جديدة نعم.. ولكن ليس هذا هو الرد على البلهارسيا!

منذ بضع سنوات.. تابعت المخرج الشاب خيرى بشارة وهو يستعد لإخراج فيلمه الروائى الطويل الأول «الاقدار الدامية» باهتمام كبير يشوبه التوجس.. كان الاهتمام نابعا من ثقتي من أن هذا المخرج موهوب حقا ومن جيل خريجى معهد السينما الأوائل الذين يملكون عقلا مختلفا بالتأكيد عن «العقل التقليدى» للسينما المصرية.. كما يملكون - كما هو مفروض - رؤية مختلفة بالتالى للسينما التى يريدون أن يصيغوها.. وإن كان بعضهم قد تأخر عثوره على الفرصة.. أو حتى فاتته تماما .. ولكن خيرى بشارة بالذات ليس من الذين فاتهم الفرصة تماما.. فقد ركز جهده على الفور فى مجال السينما التسجيلية.. وأخرج فيلما بعد فيلم استطاع من خلالها أن يصبح - وخلال سنوات قليلة - واحدا ممن جدوا شباب السينما التسجيلية المصرية وواحدا من المع مخرجيها وأن يؤكد بالفعل أنه يملك هذا «العقل المختلف» والرؤية المختلفة للواقع المصرى بل والتكنيك المختلف والمتقدم أيضاً .

ولكنه عندما بدأ يستعد لاجراج «الاقدار الدامية» فيلمه الروائى الطويل الأول منذ بضع سنوات كما قلت واجه تجربة رهيبة.. هى الوقوع فى حبال إنتاج متخبط وملئ بالمشاكل والتعقيدات من ناحية.. ويسيناريو امتدت له ألف يد من الهواة والمحترفين ومر بأكثر من مرحلة بين الكتابة وإعادة الكتابة والتصحيح وإعادة التصحيح.. ثم الطموح الشديد لدى خيرى بشارة نفسه لأن يصنع فيلما أعمق من اللازم «وأعقد» من اللازم بحيث يقول فيه أشياء كثيرة متداخلة فيما بين «اليكتر» وقضية فلسطين

ومصر قبل الثورة ومشاكل الريف والمدينة والقصور والاكواخ والحب والخيانة وكأنا
أراد أن يقول كل شيء مرة واحدة - مثل كثير من الشباب فى افلامهم الاولى - فبدا
فى النهاية كأنما لم يقل شيئاً على الاطلاق.. على الاقل لان هذا الذى حاول قوله لم
يصل للناس - ويبدو أنه لن يصل ابدا - حيث أن الفيلم لم يعرض عرضا تجاريا
حتى الان ورغم عرض فيلمه الثانى.. بل يبدو ايضا أنه لن يعرض ابدا لمخالفته لكل
مقاييس السوق التجارية ولعيوب عديدة أخرى ..

ومع ذلك فإن «أقدار» خيرى بشارة «الدامية» لم تكن دامية تماما.. بمعنى أن
الفيلم لم يكن كارثة كاملة.. فلقد كشف عن مخرج متمكن جداً استوعب تماماً تكنيك
السينما وتأثر بمدارس السينما الأوروبية الحديثة تأثراً واضحاً وواعياً.. ويملك أسلوباً
بلاشك.. بل ويملك جرأة فى التناول تجعل لفيلمه مذاقاً مختلفاً يمكن تمييزه من بين
ألف فيلم مصرى.. ولكن مشكلته هى السيناريو المشوش المتخبط الذى يبدو كأنه
يتحدث عن بلاد الاسكيمو.. ويحرك شخصيات تحاول أن تكون مصرية ولكن بأقنعة
من الجليد !

ولقد أعجبت شخصياً «بالأقدار الدامية» أعجاباً كبيراً ولكن تشويه الحسرة.. فقد
كنت ادرك أنه مجرد أعجاب بأسلوب وتكنيك مخرج جديد.. وهى مسألة تبقى فى
حدود «المزاج الشخصى» لناقذ يبحث عن الاساليب الجديدة والتجارب الجريئة التى
تكسر حلقات السينما المصرية المستهلكة وتعطى دماً جديداً لافلامنا التى أصبحت
شاحبة لفرط الموات والتكرار والاستسهال.. ولكنها فى نفس الوقت مسألة لا تغنى
ولا تسمن من جوع.. لان الافلام لا تصنع للنقاد وانما للجماهير العادية جداً فى
سينما ميامى وديانا وبيجال.. حيث نريد أن نأخذ الناس من «أفلام عماد الدين» إلى
أفلام أكثر احتراماً لهم ولنفسها.. وحيث يصبح من واجب السينمائى الجديد أن
يقدم الدليل.. وحيث يصبح يوسف شاهين تجربة خاصة جداً غير قابلة للتكرار.. بل
وغير مطلوب أن تتكرر ..

ولقد وعى خيرى بشارة بعض هذه الدروس فى فيلمه «العوامة ٧٠» الذى يعتبر
فيلمه الأول فى الواقع طالما أن فيلمه الأول بقى «سرياً».. ولكنه بالتأكيد لم يع
البعض الآخر من الدروس ..

ولذلك واجه الفيلم مشاكل صعبة لا يمكن أن تنتهم الجمهور ببساطة بأنه مسئول
عنها وحده.. وانما علينا أن ندرسها بدقه وشجاعة لنعرف أخطائنا.. اذا كنا أصلاً

نريد أن نعرفها.. أو إذا لم يركبنا الغرور والأعجاب المطلق بالذات فاعترفنا بأن هناك أخطاء أصلا !

«العوامة ٧٠» فيلم مختلف بالتأكيد عن كثير جدا مما تقدمه السينما المصرية التقليدية.. مختلف فى الموضوع ومختلف فى التناول ومختلف فى كل تفاصيل التكنيك من تمثيل وتصوير ومونتاج و.. وهو فيلم راق يحاول أن يخاطب متفرجا راقياون ان يقدم تنازلات بل ومقتحما بجرأة نوعا يعتبر جديدا من الموضوعات مخاطرا بأنهم ما يقوم عليه الفيلم المصرى العادى من «حنوته» تصور المشاهد المصرى أن الفيلم لا يكون فيلما بدونها ..

وانت فى «العوامة ٧٠» تحس بأن عقلك هو الذى يتناول ما يدور أمامك.. ليست عواطفك بالتأكيد ولا حواسك ولا الاشياء التى تريد أن «تتسلى» فيك أو تضع وقتك.. ولذلك فقد صدم فيه متفرجون كثيرون وأحسوا بالإحباط.. وليس هذا دليلا على شىء ولا مقياسا لتقييم الفيلم فى ذاته.. وإذا كان الفيلم يحاول ان يقدم سينما مصرية «مختلفة» وتقترب من مدارس السينما المتقدمة فى العالم كله شرقا وغربا.. فهذه محاولة شجاعة لابد من الترحيب بها وتأييدها ودعمها ولكن ليس بلا تحفظات وإذا كنا بين الوقت والآخر نحى هذا المنتج أو ذاك لاقدامهم على اتفاق اموالهم على «شىء محترم» حتى فى اطار السينما التجارية.. فلا بد من باب أولى ان نحى منتج هذا الفيلم الشاب الذى يغامر فى السينما لأول مرة بتجربة محفوفة بالمخاطر وخارجة بجرأته حتى عن اطار هذه السينما التجارية ..

ويكفى أن هذا المنتج يوافق المخرج على مغامرة رهيبة بمقاييس السوق وهى كسر نظام النجوم تماما وبجرأة.. حين يسندان البطولة لآحمد زكى وتيسير فهمى.. وحتى أحمد زكى حين بدأ العمل فى هذا الفيلم لم يكن قد اصبح بعد نجما للشباب كما هو الان.. وقد كان يمكن لهذه المغامرة لو نجحت ان تكون سابقة رائعة فى كسر الحلقة الجهنمية المغلقة المسماة «بالتوزيع الخارجى» و «البيعة بالاسماء» وما إلى ذلك من أساطير قيد السينمائيون المصريون انفسهم بها طويلا واستسلموا لها حتى صدقوها فلم يحاولوا - مثل خيرى بشارة وممدوح مصطفى - مجرد ان يجربوا الخروج عليها حتى لو فشلوا ليبقى لهم ولو شرف المحاولة .

ولكن المحاولة لم تنجح فيسوا ويسوا وللأسف لان المحاولات لا تنجح بمجرد «الشرف» و «نبل القصد».. ونحن فى هذا الفيلم أمام مخرج جيدا جدا هو خيرى

بشارة.. يتجراً حتى ليتيح الفرصة لأول مرة أمام مصور شاب جديد يصور فيلمه الروائى الأول هو محمود عبد السميع الذى حقق مستوى رائعاً من قبل فى الافلام التسجيلية ومحمود عبد السميع هو اكتشاف «العوامة ٧٠» الأول.. اذ يحقق مستوى تصوير عالمى بلا أدنى مبالغة. ويحول الصورة والضوء والظل إلى شئ ساحر هو جزء من بناء الفيلم العضوى كامن تحت السطح نون أن يفرض نفسه ولا يدرك مدى صعوبة تحقيقه سوى من يملك حدا أدنى من المعرفة ببعض قواعد التصوير السينمائى ..

وفى «العوامة ٧٠» أيضا «إدارة ممثل» من الطراز الأول.. حيث يحمل أحمد زكى - هذا الينبوع الذهبى الأسمر المتفجر فجأة فى صحراء التمثيل السينمائى القاحلة عندنا - يحمل الفيلم كله على كتفيه فى نوع جديد من الاداء الداخلى الذى يبدو خافتا على السطح ولكنه يعكس مشاعر وانفعالات وعذابات «هاملية» شديدة التعقيد تجعلنا نقول نون أن نخشى شيئاً أن هذا البور بالإضافة إلى دوره فى «هائر على الطريق» هما لون جديد تماما على الاداء السينمائى فى مصر يكاد يقترب من أسلوب «ستوديو الممثل» عند كازان حتى لو لم يكن أحمد زكى نفسه مدركا لذلك !

وتيسير فهمى فى بطولتها السينمائية الأولى ناجحة تماما وملينة بالحيوية وتعكس شخصية الفتاة المصرية الجديدة بتفوق لا بد أنه سيكتمل مع الخبرة.. بل أن خيرى بشارة ينبج فى أن يغير جلد ماجدة الخطيب وكمال الشناوى فيستخرج من كل منهما أفضل ما عنده فى أنوار مختلفة تماما.. وأنا هنا أتحدث عن النسخة الكاملة من الفيلم التى شاهدتها مرتين.. ودون أن أعرف شيئاً عن الحنوفات العديدة التى أجازها المخرج على النسخة المعروضة فى دار السينما .

ما هى المشكلة إذن فى هذا الفيلم ؟

المشكلة بالضبط هى فى تلك العبارة السابقة عن حذف أجزاء من الفيلم من واقع العرض الفعلى على الجمهور.. فبعد العروض الأولى الخاصة للنسخة الكاملة حاول كثيرون من أصدقاء خيرى بشارة أن يقنعوه بأن الفيلم ملئ بالافاضات والتفريعات التى لا مبرر لها ولا وظيفة.. والتى تطيء على العكس من الايقاع وتشوش على القضية الاصلية.. ولكنه مع كاتب السيناريو فايز غالى رفضا التفریط فى كادر واحد.. وهذا من حق أى فنان فى العالم.. وهنا يصبح من حقنا ان نسألهم: ولماذا إذن تراجعتما عن هذا الاصرار تحت ضغط مقتضيات العرض التجارى؟، وليس

أقصى ما يتعرض له فنان سينما في العالم هو أن يضطر إلى حذف أجزاء من فيلمه بناء على رغبة الجماهير.. أو بمعنى أدق بناء على «رفض» الجماهير ؟
أن مسألة «إعادة المونتاج» بعد انتهاء النسخة النهائية تحدث في أحسن الافلام..
وفي العام الماضي أثار الفيلم الأمريكي «ابواب الجنة» ضجة في العالم كله حين اضطر مخرجه ما يكل شيمينو إلى حذف أجزاء كثيرة جدا منه بعد رفض النقاد..
وهنا نكتشف أن النقاد لهم رأى قبل العرض التجارى.. ثم من قال ان منتجا مصريا «غلبانا» يصرف فلوسه على فيلم لىواجه مشكلة «ابواب الجنة» الذى أفلس شركة كاملة وياعها لشركة أخرى ؟!

المشكلة الحقيقية الآن فى «العوامة ٧٠» هى السيناريو.. فهو سيناريو حاول أن يكون جديدا.. فإذا به سيناريو ذاتى تماما بمعنى أنه نابع من التصورات والاستطرادات الشخصية لكاتبه وعوامله الخاصة التى حاول أن يصبها على الورق حسب رؤيته هو للواقع وللسينما.. ثم وجد مخرجا يوافق على أن «يصبها» على الشاشة !.

ولقد حاول البعض ان يفسر الفيلم بأنه فيلم ذاتى بمعنى أنه يعبر عن مخرجه..
وهو تفسير مضحك جدا.. لاننا لا نعرف لخيرى بشارة تجربة ذاتية خصبه إلى حد تحويلها إلى فيلم وهو فى بداية أخراجه الروائى.. ومن ناحية أخرى فليس «للعوامة ٧٠» علاقة واضحة بذات خيرى بشارة أو أى ذات أخرى سوى أن بطله هو مخرج تسجيلى.. وهو مجرد «تشابه» فى الوظائف وليس تعبيراً عن ذات ..

وحتى مسألة أن أحمد الشاذلى بطل الفيلم هو مخرج تسجيلى يمكن نسيانها بعد ربع ساعة فقط.. أى بعد مشهد المخرج وهو يصور فيلما عن ملحج قطن..
ليعرف من أحد عماله أن هناك عمليات سرقة للقطن.. ثم يقتل العامل.. ويخيل الينا اننا بصدد فيلم بوليسى.. ثم اذا بنا أمام قصة حب حاضرة وقصة حب تبعث من الماضى.. ثم حفلة فى الشيراتون.. فعلاقة فى قسم البوليس.. فقرار ختامى من البطل بأن يخرج فيلما عن البلهارسيا !

وليس هذا تلخيصا «تهريجيا» للفيلم.. ولكنه فقط تلخيص للتخطب والتشويش الشديد الذى يعانىة الفيلم فى البحث عن قضية متماسكة يدور حولها ويمكن بالتالى أن يشد لها الناس ..

والنتيجة: قال لى عم حسن عامل نادى السينما الذى يشاهد كل الاقلام المصرية

والعالمية من خلال عمله فى مركز الصور المرئية وهو اخصائى مشاهدة من الطراز الأول ونموذجاً جيداً جداً للمتفرج العاذى المتواضع: «الا قول لى يا بيه.. انا شفت الفيلم ده اربع مرات.. هو عايز يقول ايه؟» .

وعلى الجانب الآخر قال لى زميل صحفى مثقف جداً وهادئ سينما من الطراز الأول: «إن بداية الفيلم القوية جداً توحى لك بأنك أمام فيلم سياسى خطير.. حاجة كده زى «زد».. ثم لا تلبث المسائل أن تتوه منك تماماً!» .

وارجو أن يلتفت المخرج وكاتب السيناريو إلى هذين الرايين معا بأهتمام اذا أراد أن يستفيدا من التجربة فى عملهما القادم ..

أن المخرج التسجيلى الذى يصور فيلماً عن محالج القطن يكتشف سرقة القطن.. ورغم أنها حالة انحراف عادية جداً وتافهة لا يحاول الفيلم أن يعمقها أو يصعدھا إلى أساس اجتماعى ما.. فانه يشرحها لنا بالحوار فى محاضرة طويلة جداً تحكى لنا قصة القطن من أيام محمد على.. وطبيعى أن يقتل اللصوص – مجرد الغفير أو امين المخزن أو مدير المحلج – العامل الشريف الذى أبلغ بالسرقة.. لكى تتحول المسألة بعد ذلك إلى صراع بين المخرج الشاب أحمد زكى المتردد العاجز عن صنع شىء.. وخطيبته الصحفية الايجابية تيسير فهمى.. وينعكس هذا الخلاف على علاقتهما الشخصية فيتخانقان بين الوقت والآخر خناقات دمھا خفيف جداً ..

ويحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بالريف.. فيفتعل مشهداً تسجيلياً لفرح أخته فى القرية حيث يتخانق أيضاً مع أبيه الفلاح.. ثم يختفى الريف تماماً بعد ذلك .. ثم يحاول الفيلم أن يجعل للبطل علاقة بهزيمة ٦٧ وأنها هى السبب فى احباطه واحباط جيله كله من الشباب.. ولكنه يحكى لنا هذا البعد المفتعل فى جملة حوار يقول فيها أنه سافر بعد ٦٧ إلى الخارج ولم يكن يريد العودة ..

ويحاول الفيلم أن يجعل من بطله «هاملت» متردداً حائراً باحثاً عن الذات وعن القدرة عن الفعل.. فيجعله إما سائراً فى الشوارع بلا هدفى.. واما جالساً مع عمه الذى لا يفيق من السكر.. واما مردداً لعبارات «عبيطة» من نوع «انا إما سبت البلد براعتى أنسرفت».. ومن ساعتها مش قادر أرجعها!» .

وهو لكى يبنو تائها فلا بد أن يرفع ياقه الجاكتة.. ولكى يبنو ضائعاً فلا بد أن يسكر مع صديقيه شفيق شلبى ومحمد خان ويغنيان ويرقصان فى أشد مشاهد الفيلم سخافة.. وما هكذا واجه شباب مصر ضياع واحباط هزيمة ٦٧ وما تلاھا..

ويخلق الفيلم قصة حب قديمة من طفولة المخرج الشاب يحييها من الماضي بدون مناسبة.. حين يلتقى بالصدفة وفي القرية بامرأة عانس كان متعلقا بها في الماضي.. توافق فجأة وبلا مبررات على أن تقيم معه علاقة عابرة وتختفي ولنتساءل: ولماذا ظهرت أصلا؟ وماذا لو حذفت هذه الشخصية بالكامل؟

ولكى يصبح لشخصية الشاب «مقابل درامي» نراه يذهب إلى عمه السكير العجوز الذي يقول كلاما فارغا على مدى الفيلم كله لكي يحكي لنا في النهاية قصة ركيكة جدا عن الجندي الانجليزي الذي أراد أن يورطه في جريمة ما ولكنه أجبره على الاعتراف.. ولكي يصبح هذا العم هو نموذج «الفعل» والارادة وتحقيق الذات الذي يحلم الشاب بتقليده.. وكان عامل «الاورنس» القديم الذي كان يعمل مع الانجليز والذي انتهى الان سكيراً محطماً هو النموذج الايجابي القادر الجدير بأن يصبح مثلاً أعلى !

ولست أدري بالتحديد ما الذي حذفه المخرج من هذا كله في «المنبحة» التي أجراها هو لفيلمه وليس أي أحد آخر.. وما الذي ابقاه.. ولكن ما رأيناه في النسخة الكاملة كان مليئاً بالتفريعات والكلمات والتهويمات المشوشة غير المتناسكة والتي تدعى انها تقول أشياء كبيرة.. من نموذج شارلي شابلن.. إلى لمسات فيليني.. انتهاء بالسخرية من المنتج الجاهل.. وقرار المخرج صنع فيلم عن البلهارسيا «اللي ماخفش منها أخويا وابن عمي لغاية دلوقتي.. مين المسئول.. مين المسئول؟»

ولكنه لا يقول لنا حرفاً واحداً في فيلمه رداً على هذا السؤال.. وإن كان جزء من المسؤولية يقع بالتأكيد على صنّاع الفيلم الشبان.. الذين اذا أرادوا مواجهة السينما الرديئة.. صنعوا أفلاماً كهذه لا يمكن أن يفهمها عم حسن الذي يمكن أن يكون هو نفسه مريضاً بالبلهارسيا .

حمادة وتوتو .. السرقة لأسباب كوميدية

ليست مشكلة بالطبع أن يكون فيلم «عصابة حمادة وتوتو» مأخوذاً عن الفيلم الأمريكى «مرح مع ديك وجين» الذى عرض فى القاهرة من فترة قريبة.. وحيث يلعب عادل إمام دور جورج سيجال.. وتلعب لبلبة دور جين فوندا.. فقد أصبح عاديا جدا أن يصبح لكل فيلم مصرى أصل أجنبى - وأمريكى فى الغالب - وما دام منتجو السينما المصرية مصممين على أن هناك أفلاسا فى الافكار.. وأن الحياة المصرية هذه كلها ليس فيها موضوع كوميدى أو تراجيدى يستحق أن يصبح فيلماً.. وتعودنا نحن المتفرجين والنقاد على أن يصبح الاقتباس هو القاعدة.. والموضوع المصرى الاصيل هو الاستثناء.. ومن ناحية النقاد بالذات اصبحنا نستسلم الان ونكتفى بالسؤال: طيب مقتبس مقتبس زى بعضه.. بس ورينى اقتبست ازاي؟!

ونحن على أى حال نؤيد اقتباس الافلام الجيدة.. اذا كان هذا سيؤدى فى النهاية إلى أفلام مصرية جيدة.. حتى لو كانت «البرنيطة» ستظل ظاهرة على رأس «المعلم» أو ذاك.. و«مرح مع ديك وجين» كان فيلماً أمريكياً جيداً بالفعل.. بل وجيداً جداً فى الواقع.. واستطاع أن يقدم موضوعاً جديداً وممتعاً ولكنه يخفى عمقاً اجتماعياً قوياً جداً وجريئاً فى نقد بعض الحقائق وعلاقات المجتمع الأمريكى الشرسة جداً.. حيث نرى جورج سيجال فى بداية الفيلم موظفاً نشطاً وناجحاً جداً فى مؤسسة أو شركة ضخمة.. وحيث يبدو سعيداً جداً مع زوجته جين فونداً بل ويعيشان فيما يسمونه «بحبوبة من العيش».. إلى حد أنهما أطمأنا تماماً إلى مستقبلهما السعيد فأخذاً يجهزان فيلتهم الفخمة بحمام سباحة وديكور مناسب.. وفجأةً يكتشف ديك أن الشركة قررت الاستغناء عن خدماته بلا أى سبب على الاطلاق سوى أن هذا هو

منطق استغلال الناس طالما أن لهم فائدة ثم لفظهم في الشارع بمجرد انتفاء هذه الفائدة.. وتنهار حياة وأحلام ديك وجين بالطبع وتقطع كل مواردهما ويعجزان عن سداد سلسلة الاقساط والفواتير وهنا يصل الفيلم الأمريكى إلى قمته حين يعرض كيف يدير مجتمع كامل ظهره ويقسوة بالغة لاي أحد لا يملك الثمن.. فيبدأ العمال ينزعون الاثاث ويهدمون حمام السباحة ويقطعون حتى التيار الكهربائى ويصبح ديك وجين على الحديدة فعلا ولكن فى قالب تمتزج فيه المأساة والكوميديا بعبقرية.. وهنا لا يجد الزوجان الشابان وسيلة لمواجهة هذا الظلم المفاجئ واللامنطقى سوى نفس الاسلوب.. فيبدأ أن سلسلة سرقات صغيرة ينتقمان بها من الجميع إلى أن يستردا ثراهما بل وينجحان فى النهاية فى سرقة خزانة مدير الشركة نفسه الذى كان متورطا فى انحرافات ما تجعله عاجزا حتى عن استخدام البوليس الذى حضر بالفعل ضد ديك وجين خوفا من أن يفضحاه.. ومنطق رد الظلم بالظلم والسرقة بالسرقة مرفوض بالطبع من الزاوية الاجتماعية والاخلاقية معا.. وسهولة تكوين ديك وجين لعصابة ثنائية صغيرة تواجه عصابات أكبر هى سهولة مبالغ فيها بالطبع وانما يلجأ بها الفيلم إلى ما يقرب من الرمز الساخر لكى يدين علاقات استغلالية شرسة جدا فى مجتمع نى تكوين اقتصادى وأخلاقى خاص قائم على العنف.. ومن هنا تجئ قيمة هذا الفيلم الأمريكى النقدية اللادعة والواعية معا ..

ولكن تركيب مجتمعنا مختلف بالطبع عن تركيب المجتمع الأمريكى.. وقيمنا الاخلاقية والسلوكية مختلفة عنهم بالتأكيد.. وما يمكن أن يكون معقولا عندهم - حتى بمنطق المبالغة اللادعة فى اطار كوميدي - لا يمكن قبوله عندنا بسهولة.. والسينما الامريكىة حافلة بنماذج مثل «ديك وجين» فى الاطار الكوميدي أو «بونى وكلايد» فى الاطار الواقعى التحليلى الصارم.. ومع ذلك فالفكرة «ظريفة» وكانت مغرية فيما يبدو لاحمد صالح ليحولها إلى سيناريو مصرى يخرجها محمد عبد العزيز ويصبح فيه ديك هو حمادة.. وجين هى توتو..

وعادل أمام هو موظف فى شركة سياحة يقدم مشروعا ناجحا لصاحب الشركة صلاح نظمى فيسرقة منه وينسبه لنفسه وعندما يثور يفصله من عمله فتنهار حياته العائلية وتكرر نفس أحداث الفيلم الأمريكى بالكامل تقريبا من عجز عن استكمال حمام السباحة وبيع الاثاث وقطع الكهرباء بل والعجز حتى عن دفع مصروفات المدرسة لابنهما الطفل أو نفقات علاجه وغذائه.. ومن هنا تبدأ نقطة الانتقام وفكرة

تكوين عصابة من الزوج والزوجة تبدأ بالسرقات الصغيرة وتنتهى إلى الكبيرة وحتى سرقة خزانة صلاح نظمي مدير الشركة بنفس نهاية الفيلم الأمريكي بحذافيرها .. والفكرة يمكن أن تكون مقبولة حتى لمن لا يعرفون الاصل الأمريكي طالما أن البطلين هما عادل وإمام ولبلبة وبالمنطق الكوميدي الذي يبرر بعض المبالغات.. وفي هذه الحدود يمكن أن نقول أن أحمد صالح نجح في تمصير المسائل إلى حد ما بل ونجح في خلق مواقف كوميدية أضحكنا بالفعل.. ولقد سعدت شخصيا لان عادل إمام عاد فتذكر أنه ممثل كوميدى عظيم بعد أن أثبت في أكثر من فيلم أخير أنه ممثل شامل عظيم ولكن بعد أن حاول أيضاً ولسبب غير مفهوم أن يبتعد عن الكوميديا مجال نبوغه الاساسى الذى لم اكن اوافقه دائماً على تجاهله وكأنه مجال لا يمكن أن يصنع فنا عظيما ..

والكوميديا في «حمادة وتوتو» أرقى بكثير بلا شك من «محاولة الكوميديا» الهزيلة جدا والسخيفة جدا في فيلم آخر لعادل إمام ولنفس المخرج محمد عبد العزيز معروض في نفس الوقت ولا أدري كيف بعد هذا الانقلاب المدهش في «كارير» - ولا أدري كيف أترجمها بالضبط - عادل إمام.. مازال ممكنا أن يمثل فيلما مثل «على باب الوزير» ولا أن يخرج محمد عبد العزيز نفسه.. فحتى مستوى «تنفيذه» لحمادة وتوتو أفضل منه في باب الوزير الذى ليس له علاقة بأى باب ولا بأى وزير .. ولكن المشكلة في «حمادة وتوتو» أن قضية البطل التى كانت مقنعة ومنطقية في «ديك وجين» فقدت كل منطقها هنا.. فنقطة الانطلاق نفسها وهى احساس البطل الهائل بالظلم الذى يضطره للانقلاب ضد المجتمع كله.. أصبحت هزيلة جدا ومفتعلة هنا.. لان سرقة مشروع سياحى ونسبتها لصاحب الشركة مسألة تحدث في أحسن العائلات ولا تبرر هذا الانقلاب الهائل في حياة مواطن شريف إلى لص شريف مثل أرسين لوپين أو روبين هود ..

ومن ناحية فان ما كان يدافع عنه جورج سيغال في الفيلم الأمريكى هو حياته نفسها وبيته وزوجته بعد أن كاد يخسرها جميعا بلا سبب.. أما ما يدافع عنه عادل أمام في الفيلم المصرى فهو أصراره على الاحتفاظ بفيللا فخمة وحماس سباحة ومستوى حياة خرافى وهى طموحات عالية جدا وبعيدة عن أحلام المواطن العادى الذى قد يكون منطقياً أكثر أن يدافع بيديه وأسنانه عن شقة «أوضة وصالة» وثمن بطيخة ومصاريف الولد فى المدرسة.. ومن هنا فحلم البطل هو حلم بالثراء الفاحش

والتطلعات الخطيرة جداً.. خاصة اذا كنا لم نفهم أصلاً كيف حصل موظف عادي في شركة سياحية مصرية على كل هذه الأشياء من البداية ..

فاذا كان من يلعب دور اللص الذي يخرج من سرقة إلى سرقة بنجاح كبير هو عادل إمام الذي لابد أن يتعاطف معه المتفرج العادي ويحبه ويتبنى قضيته حتى لو كانت وسيلة للانتقام خاطئة.. اكتشفنا اذن مدى الخطر الهائل الذي تحدثه هذه الفكرة في رعوس الناس من أن هذا هو الحل لمواجهة الظلم أو استرداد الحق.. وهنا ايضا خطورة نقل الافكار بلا وعى بما هو مناسب في مصر وما هو مناسب في امريكا أو في السنغال.. فاقتبسوا كما تشاعن يأيها السادة ولكن رفقاً بالناس الذين يمكن أن يتصوروا أن هذا هو الحل لمازقهم الشخصية وان الوسيلة الوحيدة لمواجهة لص كبير هي ان تصبح أنت لصاً صغيراً.. وارجو الا يقول لي عادل أمام أو أحمد صالح أو محمد عبد العزيز انهم كتبوا «يا فطة» في آخر الفيلم تقول ان البوليس قبض بعد ذلك على حمادة وتوتو.. وان الحرامي اذن حيروح النار.. لاننى قطعاً سارد عليهم: قديمة ؟!

«الأقوياء»

وغلطة دخول السياسة من باب الهزار !

دخلت فيلم «الأقوياء» بأحاساس.. وخرجت منه بأحاساس مناقض .. واعتقد أن هذا نفس ما حدث لغيري من مشاهديه.. فالفيلم من إخراج أشرف فهمي وهو أغزر ظواهر السينما المصرية وأكثرها طموحا وجدية في ظروفها الشديدة الصعوبة التي تمر بها الان كعق زجاجة مختنق.. واحيانا يبدو أشرف فهمي وهو يواصل العمل من فيلم إلى فيلم أنه الوحيد الذي لم يفقد الأمل.. وأنه يحاول أن يتجاوز نفسه ويستفيد من كل خطوة وأن يصبح افضل دائماً ..

وفي مجموعة أفلامه الاخيرة تحول أشرف فهمي بوضوح إلى مستوى نضج أفضل موضوعيا وتكنيكيا.. في حدود الظروف التي تسمح له بها بالطبع ظروف السينما المصرية من ناحية.. والمتفرج المصرى نفسه بكل ما حدث له من تغيرات من ناحية أخرى. وليس هو الوحيد بالطبع الذى حاول التماسك.. فهناك مخرجون كبار وشبان يحاولون دائماً.. ولكن لعل ميزة أشرف فهمي على زملاء جيله أو حتى على الاجيال السابقة له أنه أكثرهم إصرارا وأغزهم عملا.. ليس بمعنى الانتشار الميكانيكى بهدف الارتزاق السريع واكل العيش الذى «يحب الخفية».. وانما بمعنى المحافظة الدوب على طاقة الحركة والنشاط.. لان تواجد المستوى النظيف على الاقل افضل من الانسحاب بحجة عدم الانزلاق وترك الساحة خالية أمام المرتزقة وترزية الافلام.. وهى قضية معقدة على أى حال... ولكننى ظلت أحترم فى أشرف فهمي دائماً حرصه على «التواجد النظيف» وعدم ابتذال نفسه وفنه وجمهوره.. وإيا كان ما يمكن أن نأخذه على هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه الاخيرة ..

ولكن لكل عملة وجهيها بالطبع.. وميزة أشرف فهمى فى العمل المتواصل قد تكون هى نفسها عيبه.. لأن أزمة الموضوعات أو بالتحديد أزمة كتاب السيناريو - وهى أزمة حقيقية للأسف قادتنا إليها أسباب عديدة - تجعله أحيانا يقدم أفلاما لا تتناسب مع مستوى طموحه وتقدمه المتواصل هو نفسه.. ولا مستوى ما أصبحنا نتوقعه منه.. ولهذا فانت تخرج من آخر أفلامه «الاقوياء» بأحساس بالاحباط.. معاكس تماما بإحساس التفاؤل الذى دخلت به !

والسيناريو الذى كتبه عصمت خليل وبشير الديك عن قصة محمد العشرى منتج الفيلم هو نقطة الضعف الواضحة التى أضاعت الجهد الذى بذله الجميع.. أو لنقل بالتحديد أننا كنا أمام موضوع جيد جدا يمكن أن يصنع فيلما ممتازا.. ولكن شيئا فى تناول هذا الموضوع وفى رؤية الثلاثة صانعى هذا الموضوع فى شكله السينمائى وبمشاركة المخرج بالطبع للمعانى الكبيرة التى حاولوا التعرض لها.. أدت إلى هذا الذى رأيناه بالفعل ..

يحاول الموضوع أن يتحدث عن أشياء حدثت فى الواقع الحقيقى الذى نعيشه وربما مازالت تحدث.. الطبقة «المضروبة» من ثورة يوليو وهى تحاول استعادة مواقعها القديمة.. من خلال أقطاعى قديم كبير هو رشدى الباجورى (رشدى أباطة) وعائلته الصغيرة التى تضم زوجة مغلوقة على أمرها (مديحة يسرى) واضح أنه اشتراها بأمواله ونفذه من قصة حب أخرى كانت تحياها.. وإبنين شابين أحدهما طبيب هو المهندس عادل (عزت العلالي) الطبيب المثالى كالعادة.. ورمزى (محمود ياسين) الفاسد المدلل الشرير الذى لا تعرف له مهنة كالعادة ايضا.. سوى أنه يستنزف نقود أبيه باستمرار لأنه يحبه أكثر ويفضله على أخيه الآخر الطبيب لسبب لا ندريه ولم يهتم السيناريو بأن يقدم سببا واحدا منطقيا لتفضيل أب لأحد ابنيه على الآخر وكأن أحدهما شرعى والآخر غير شرعى مثل أفلام حسن الإمام مثلا ... والعداوة متأصلة بين الأخوين بلا سبب واضح أيضا.. سوى أن أحدهما طبيب والآخر شرير.. وكأن مسألة التناحر والكراهية بين شقيقين يمكن أن تكون طبيعية جدا وبديهية جدا دون الحاجة إلى أى تفسير درامى أو روائى أو أخلاقى وإنما مجرد أن يصبح هناك خيط من خيوط الصراع بين الخير والشر.. وحسب مفهوم الخير المطلق والشر المطلق فى السينما المصرية.. وحسب التراث التاريخى المتراكم من خمسين سنة فى السينما المصرية أيضا.. فان الخير والشر يأخذان شكلا شديدا

المباشرة والسذاجة إلى حد «العبط».. فالأخ المهندس الطيب يشترك مع أهالى القرية فى بناء مصنع جمعوا أمواله بأنفسهم.. وهى مسألة مثالية جداً اتحدى أن تحدث فى الواقع المصرى بهذا الأسلوب «الغامض» بحيث لا نفهم أى مصنع هذا وما الذى ينتجه وما علاقته بظروف هذه القرية وأهاليها.. لان القرية نفسها فى الفيلم هى مجرد ديكور أو خلفية لما يحدث فى قصر البيه أو الباشا الاقطاعى وكما هى عادة السينما المصرية من مليون سنة ولان أهلها هم مجرد كومبارسات يظهرون أحيانا ويختفون أحيانا عندما تقضى الضرورة ذلك فقط.. والضرورة هنا هى أن يظهر بعض الفلاحين فى الكادر خلف نجلاء فتوى أو محمود ياسين ..

وفى الناحية الأخرى فان الأخ الشرير هو الشاب المدلل التقليدى الذى يلبس «الجينز» ويبدو «صايع» طول الوقت ولكنه خفيف الدم وشقى بالطبع.. وهو ينصب على أبيه ليحصل على نقوده.. ويرفع الكلفة معه إلى حد أن يناديه طول الفيم «بوب» مع أن الأب مخيف جدا وشرس جدا واسمه رشدى.. فمن أين جاءت «بوب» هذه.. وكيف يصل «الهزار» بين أب مصرى وابنه إلى هذا الحد حتى فى أكثر العائلات شرا وفسادا.. واقطاعا ؟..

ولكى يكون الاب اقطاعيارجعيا و«متعفنا» كما ورد فى حوار الفيلم.. فلا بد أن يكون قاسيا جدا.. يشخط وينظر باستمرار.. كما لابد أن يلبس الطربوش.. رمزا إلى أنه من الطبقة القديمة التى تحاول أحياء الماضى.. من خلال محاولة الانضمام إلى حزب جديد مضاد للثورة وللقطاع العام والاشتراكية و«الجرايع» الذين يتحدث عنهم الفيلم كثيرا.. لكن يتم حل هذا الحزب الجديد فتنهار أطماع هذا الاب الاقطاعى فى استعادة مكاسبه ..

وهنا يقع الفيلم فى أكثر من مغالطة سياسية تصل إلى حد تشويه التاريخ.. لانه حاول أن يلعب فى السياسية نون فهم بل نون صدق ويقدر كبير من «الهزار» فى مسائل لا تحتل الهزار ..

فالحزب الوحيد الذى حاول البعض تشكيكه فى السنوات الثلاثين الاخيرة وتم حله هو حزب «الوفد الجديد».. ورغم اننى لم أكن من مؤيدى الوفد الجديد الا أن الأمانة السياسية والأخلاقية تقتضى القول بأن أعضاءه قد يضمنون بعض أصحاب المصالح أو الأوضاع الاجتماعية القديمة.. ولكن ما كان يحركهم مع كثيرين ممن انضموا اليهم هو الدافع الوطنى أساسا والبحث عن حرية الحركة والعمل السياسى

والديمقراطية لكل المصالح والطبقات بحيث يتحرك مجتمع كان قد تم تجميده تماما لمصالح فرد واحد.. ولذلك فليس صحيحا انهم كانوا هذه المجموعة من العابثين الماجنين لابسى الطرابيش والذين قدمهم الفيلم «كأراجوزات» وكما رأينا توفيق الدقن وأحمد غانم ورشدى أباطه وابنه النصاب الحلنجى والذين يقضون كل وقتهم فى «ماخور» تدبره نعيمة الصغير وترقص فيه هياتم منقول بالضبط من أفلام حسن الامام.. وليست المسألة هنا مجرد أمانة سياسية وتاريخية.. ولكنها مسألة اخلاقية أيضاً فى تقديم الواقع الغريب جدا الذى عايشناه جميعاً ..

وهنا قد يدعى السيناريو أنه يعالج موضوعاً «جاداً» عن طبقة مستغلة تحاول فرض نفسها من جديد على مجتمع تغير كثيراً.. وإذا كان هذا صحيحاً فإن رفض هذه العائلة وبالتالي هذه الطبقة ذات المصالح الجديدة لا يكون باستخدام أسلحة كاذبة.. وبدون أن يوضح الفيلم موقفه من «الوضع» الذى كانت هذه العائلة تعمل ضده.. وهل كان افضل حقاً منها أم أسوأ.. كل هذا لان الناس العاديين أنفسهم أو «المجتمع» الواسع كان غائباً تماماً عن الفيلم.. أو مجرد كومبارس ..

فما كان الفيلم مشغولاً به فى الواقع وراء كل هذه «الهيصة» هو مجرد الصراع التقليدى داخل أفراد هذه العائلة الشاذة وليس أكثر ..

يبدأ الفيلم بمشهد نكحى جدا لزوج رشدى أباطه من مديحة يسرى فى فيلم قديم أيام شبابهما.. ونرى شاباً يطلق الرصاص على رشدى أباطه لانه خطف منه مديحة يسرى التى أحبها.. ثم يهرب إلى اليونان حيث يقيم عشرين سنة ينبج خلالها نجلاء فتحي التى تعود إلى مصر بعد موت والدها هذا.. ولكن رغم ان بيت وأرض والدها مازالت موجودة.. فانها تختار بيت رشدى أباطه بالذات غريم والدها لتعيش فيه.. ثم لا يكلف السيناريو نفسه أن يقول حرفاً واحداً عن كيف نجا رشدى أباطه من الرصاص.. ويقع عزت العللى فى حبها بالطبع.. وبينما نرى محمود ياسين غارقاً فى أحضان راقصة فى ماخور هى هياتم.. نراه فجأة يحب نجلاء فتحي هو الآخر.. ولكنها ترفض الاثنين لتتزوج شاباً آخر بلا أى مناسبة.. وهنا يقتله محمود ياسين ببساطة شديدة جداً.. وبعد «عك» معقد ومتشابك يحاول قتل أخيه عزت العللى.. وكأن القتل والمسدسات فى مصر هى مسألة عادية جداً وروتين يومى عائلى حتى بين الأخوة.. بل أن الفيلم ينتهى بمجزرة.. فمحمود ياسين يقتل أباه خطأ.. وبينما يتدحرجان على السلم لمدة ربع ساعة يقتله أبوه أيضاً خطأ.. بينما

تولول نجلاء فتحي طوال هذه الربع ساعة وتصرخ بالصوت الحياى حتى تقشمر أبدأنا والعباذ بالله..وكأن الفيلم يريد أن يقول أن هذه العائلة الشريرة والطبقة المتعفنة أكلت نفسها.. ولكنها أكلتنا معها فى الواقع طوال ساعتين من الحوار والضجيج والصوت المزعج الذى لا نستطيع أن نتابعه..ومن خلال خلط شديد بين ما هو جاد وما هو هزار.. وما هو كوميدى وما هو تراجيدى ..

وليس هناك فاصل فى أى عمل فنى بين الكوميدى والتراجيدى لو تمت صياغة هذا وذاك صياغة جيدة.. ولكن الاثنى معا يصبحان كارثة حينما يتم اللعب بهما بلا وعى لارضاء كل الامزجة.. بحيث تكون هناك سياسة لمن يريد السياسة.. وهيات لمن يحبون هيات.. وضرب وغم وكند ازالى ودم وضرب رصاص لمن يحبون المذابح.. ثم كوميدىا رخيصة لمن يحبون الفرشة.. وحشر الكوميدىا الصارخة فى عمل يدعى الجدية وفى مواقف لا تحتمل ذلك يؤدى إلى شرح العمل وفساد أى موقف وأية رؤية للفيلم.. لو كانت هناك رؤية أصلا ..

فى مشهد دعاية محمود ياسين لأبيه رشدى اباطة فى الانتخابات مثلا نضحك بالفعل. ولكن عندما يقول محمود ياسين للالهالى: اقدم لكم أبى.. أبى العظيم.. أبى فوق الشجرة.. فان جمهور الصالة يمكن أن يضحك حقاً.. ولكن الكوميدىا هنا تصبح رخيصة.. ولكنها تصبح أكثر رخسا عندما يهتف توفيق الدقن المنافق تحيا الشجرة.. وتسقط النخلة.. فهنا تدخل المسألة فى دائرة السخف ..

وعندما يقتحم البوليس بيت الدعارة ويقبض على أعضاء «الحزب» عرايا، فان المخبرين يحملون توفيق الدقن على الاكتاف ليهتف: يسقط الظلم.. وهنا يصل الهزار إلى اقصى مداه ويفقد المشهد أى مغزى أو منطق .

وليس معقولا ولا محترما أن يؤدى ابتزاز ضحك الجمهور إلى نكت لفظية مثل تحويل «اسماعيل ثابت» إلى «اسماعيل سايت مفاصله».. أو إلى حد تقطيع كلمة «شخصيا» إلى «شخ.. صبا».. ولكن هذا حدث بالفعل فى هذا الفيلم ..

وعندما ينتهى كل هذا الى جنازة دموية يموت فيها نصف ابطال الفيلم بالرصاص ويسيل دمهم على السلام وعلى هلوم المتفرجين.. فان هؤلاء المتفرجين لابد أن يخرجوا باحساس فاجع بالنكد والاحباط ..

ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد.. فلقد وقع الفيلم أيضا فى غلطة خطيرة جدا.. فبعد وفاة الفنان رشدى أباطة قبل اكتمال لوره.. اسندوا بقية لقطاته للفنان صلاح

نظمى الذى يشبهه حجما وتكونا .. وكنت اتصور أن يتم تعديل السيناريو بحيث يتم ضغط ما تبقى من دور رشدى أباطة إلى أقصى حد ليلعبه صلاح نظمى باستخدام زوايا تصوير خاصة لا تكشف الفرق .. ولكن ما اثار الدهشة إلى أقصى حد .. أن حجم ظهور صلاح نظمى يكاد يساوى حجم ظهور رشدى أباطة .. ومع ذلك فمعظم مشاهد صلاح نظمى مشاهد حوارية كان يمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الفيلم دراميا .. ولكنهم جعلوا رشدى أباطة يتحدث بصوته .. وصلاح نظمى يتحدث بصوته .. والفرق واضح جدا .. ومع ذلك فالمفروض أن تصدق انهما نفس الشخص .. لقد أحدثت هذه الغلطة شرخا أساسيا واضحا فى الفيلم .. خاصة مع اللوحة التى كشفوا فيها السر قيل أن يبدأ الفيلم .. فادرك الجمهور على الفور أنه أمام شخصيتين لا شخصية واحدة .. وفقد على الفور ميزة التصديق .. ولقد كنت اسمع المتفرجين حولى يصيحون بين لقطة وأخرى - لاسيما أن لقطات رشدى وصلاح متداخلة - «ده رشدى أباطه .. وده صلاح نظمى» .. وهذا يكفى ليضيع أى فيلم فى العالم .. فما بالك اذا كانت هناك اشياء أخرى ؟

فيا عزيزى أشرف فهمى .. انت جعلت خطك يصعد إلى أعلى .. «والاقوياء» ليس كذلك !.

مرسى لا فوق ولا تحت !

عندما عرض فيلم «انتبهوا ايها السادة» منذ نحو عامين.. كان له نوى الانفجار لا فى اوساط السينما المصرية وحدها.. وانما ربما - وبلا مبالغة - فى المجتمع المصرى كله.. لأنه كان صيحة تحذير صادقة وشجاعة من تحولات خطيرة حدثت فى هذا المجتمع وتهدد بان تقلب موازينه الاقتصادية والسلوكية والاخلاقية بل وكل قيمة رأسا على عقب.. إمتنانا للعلم والعمل والحب وقيمة الإنسان نفسه تحت سطوة المال السهل أيا كان مصدره.. ونسفا لكثير من الأسس الراسخة التى تربينا عليها جميعا فى «الزمن القديم الجميل».. وكانت من أقوى دعائم صلابة هذا الشعب واستمراره فى وجه كل شيء ..

وكان أقوى ما فى فيلم «انتبهوا ايها السادة» أنه يقول كلمته الشجاعة هذه فى إطار ما اصطلح على تسميته «بالكوميديا» فى السينما المصرية.. وحتى بعد أن انتقل دورا البطولة إلى محمود ياسين وحسين فهمى بعد أن كان مرشحا لهما فى البداية عادل إمام وسعيد صالح.. ظل الفيلم محتفظا بروحه الساخرة القادرة على اضحاكنا بمفارقاته المدهشة.. ولكنه ضحك كالبكاء كما يقولون.. ونوع من «الكوميديا السوداء» التى تتبع عنويتها من مرارتها.. تضحكننا بقدر ما تقطع فى أوصال الحقيقة لتكشفها ..

وكان البطل فى «انتبهوا» هو كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب بلا جدال.. الذى كان قد عثر فى هذا الفيلم وعلى نحو مدهش.. على هذه الصياغة التى كان البعض يتصور انها أكنوية.. الكوميديا الاجتماعية الهادفة.. والتى كان حديثنا عنها يبدو

مثيرا للسخرية.. حين كنا نقول أن الضحك يمكن أن ينبع أيضاً من مسائل جادة جداً ومثيرة للتفكير في أخطر قضايانا وليس بالضرورة من مجرد «كوميديا التخلف العقلي» والممثل الغليظ الذى يصاب بالاسهال.. والممثل الآخر العبيط الذى يضرب زميله - والمنفرج - على قفاه ..

وكان «انتبهوا» نقطة تحول حقيقية فى عمل أحمد عبد الوهاب السينمائى.. وكان يجب أن يكون نقطة تحول أيضاً لدى غيره من كتاب الكوميديا السينمائية.. أو من يزعمون أنهم كذلك.. ولكن كانت قد سبقته نقطة تحول أخرى مهدت له هى فيلمه **«المحفلة معايا»** الذى أتصور أنه لم يأخذ حقه من الاهتمام النقدي والجماهيرى ..

وعندما يأتينا فيلم آخر هو **«مرسى فوق.. مرسى تحت»** من نفس كاتب السيناريو أحمد عبد الوهاب ونفس المخرج محمد عبدالعزيز.. فلابد أن يثير اهتمامنا.. لا سيما ونحن نعرف أن أحمد عبد الوهاب على الأقل حاول الاستفادة إلى أقصى حد من «الانفجار» الذى أحدثه «انتبهوا» أيها السادة» بأن يطور نفسه وفكره وأدواته الفنية.. وأن يضع قدرته الأكيدة على الصياغة السينمائية على طريقها الصحيح.. وهو أحد الذين طوروا أنفسهم باصرار منذ أولى خطواته فى مجال كتابة السيناريو.. فكان واحداً من الاقلام الشابة التى حرصت على أقصى ما هو متاح من الجدية والطموح فى ظل ما تسمح به ظروف السينما التجارية التى كان أحمد عبد الوهاب يقع فى حبالها ويقدم لها التنازلات المطلوبة أحياناً.. وينجح فى تجاوزها أحياناً أخرى ..

ولا يمكن القول بأن «مرسى فوق .. مرسى تحت» من الافلام التى تجاوزت فيها أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز معا السينما التجارية.. فهما لا يقدمان جديداً ذا قيمة خاصة فى هذا الفيلم على مستوى الفكرة أو حتى أسلوب التنفيذ.. وان كان لا يمكن القول فى نفس الوقت أنها وقعا فى أحابيل هذه السينما التجارية المطلوبة الا فيما يتعلق بعنوان الفيلم نفسه: «مرسى فوق.. مرسى تحت» الذى حاولا به فيما يبدو أن يسايرا «هوجة» العناوين السوقية الغربية التى فرضها أسلوب أحمد عدوية فى الغناء على حياتنا الفنية كلها.. ويبدو هذا العنوان غريباً على أحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز كسينمائيين شابين جادين.. أيا كان اتفاقنا على المستوى الفنى لهذا الفيلم أو ذاك من أقلامهما.. وقد علمت أن اسم الفيلم كما كتبه أحمد عبد الوهاب كان «الارملة تتزوج فوراً» وهو عنوان مناسب أكثر لموضوع الفيلم.. وشكى

لى أحمد عبد الوهاب نفسه من أنه يتعرض الآن لنفس المشكلة مرة أخرى فى فيلم حول المنتج اسمه إلى «تجييبها كده.. تجييبها كده.. هى كده».. وهى مسائل لا يمكن أن يصدقها أحد فى سينما محترمة.. ولكنها تحدث ..

وأذا كان البعض يتصور أن العنوان فى ذاته يكفى لنجاح فيلم طبقا لموضة السوقية السائدة فى السينما الآن.. فلا أظن أن هذا الوهم نفسه سيتحقق حتى تجاريا.. لانه حتى «الجمهور السوقى» نفسه سكيكتشف أن «مرسى» ليس فيلما سوقيا.. وهذا الجمهور يطلب أشياء أخرى من الأفلام غير مجرد العناوين.. و«مرسى» لا يقدم له هذه الأشياء.. بمعنى أنه لا يقدم الاغراءات التقليدية من رقص وغناء وجنس وكوميديا غليظة.. وإنما هو فيلم يحاول أن يكون جادا.. بل أنه فيلم «نظيف» بالفعل على حد التعبير الشائع.. ولكن مسألة «النظافة» هذه نفسها فيها نظر.. لان السؤال سيظل قائما: «حسنا.. لقد صنعتم فيلما نظيفا.. ولكن ما الذى تقولونه فيه؟» خاصة اذا كان السؤال موجها إلى أحمد عبد الوهاب فى مرحلة ما بعد «انتهبوا» ..

أنا نكتشف بعد نهاية العرض أن العنوان لا علاقة له بالفيلم.. فليس هناك لا مرسى فوق.. ولا مرسى تحت.. بل ان مرسى كان.. تحت باستمرار حتى بعد أن تزوج صاحبة المصنع وطالما استمرت فى اذلاله بهذا الشكل المهين وغير المنطقي.. بل وبالغت فى اذلاله أكثر بعد الزواج.. فضلا عن أن الفيلم حاول أن ينطلق من فكرة واهية جدا وبلا أساس قوى بما يكفى.. وهو أن تكتشف ارملة شابة بعد وفاة زوجها بعامين أنه كان يملك شقة مفروشة.. وهو اكتشاف لم يعد كارثة إلى هذا الحد بحيث نقيم عليه فيلما طوله ساعتان.. لا سيما أن اختيار الممثلين نفسه لم يساعد على تأكيد حجم هذه الكارثة.. فلا مظهر وسلوك ناهد شريف فى الفيلم كان يعطى نموذج الارملة المحبة والمخلصة جدا لزوجها الراحل إلى حد الصدمة عند اكتشاف خيانتة.. ولا مظهر محمود ياسين نفسه أو طريقة أدائه كان يحقق نموذج الموظف المطحون الذى يتحمل كل هذه الاعباء الهائلة بهذا التفانى المدهش.. ولا هو كان قادرا فى نفس الوقت على تجبير الكوميديا المفترضة.. وهذا الاختيار للممثلين فى ذاته هو دليل على أن اختيار الممثل المناسب هو عنصر هام جدا.. وقد كنت اتخيل عادل إمام دائماً فى هذا الدور.. وكنت أتصور أنه سيكون قادراً أكثر على تجبير الضحك من نفس المواقف.. لانها مواقف لا يمكن قبولها الا بالمنطق الكوميدي الذى لم نحس به

فى هذا الفيلم رغم محاولته ذلك ..

وكل الازمات فى بناء السيناريو أزمات واهية يمكن حلها بسهولة.. مثل أزمة
لواظ التي ضابطها اكرامى فى شقة الاسكندرية.. فلقد كان بوسع محمود ياسين
أن يعترف بها ببساطة لناهى شريف بون أن يخضع لابتزاز اكرامى.. ولكل المواقف
التي نشأت على ذلك.. وفى نفس الوقت لم يكن سهلا أن نقتنع بأن ناهى شريف
يمكن أن تكون أما لشيرين.. ولا بأن زوجة يمكن أن تبعد زوجها عن فراشها كل
الوقت حتى لو تزوجته بدافع مصلحة وقتية زائفة.. ولا بأن الطفل يمكن أن يتبع
اكرامى من السينما إلى الشقة التي يقيم فيها حفلا ماجنا ولكي يشركوه معهم فى
السهرة بهذه البساطة.. ولا بأن الزوجة يمكن أن تكون شرسة إلى هذا الحد الذي
تحولت معه إلى شخصية شريرة لا يمكن التعاطف معها.. لا سيما أن هذه
الشخصية الشرسة تتحول فجأة وفى مشهد النهاية إلى قطة وديعة محبة لجرد أنها
اكتشفت براءة زوجها مرسى من سرقة الالف جنيه ..

ولقد أسهم الاخراج - وهو هنا تنفيذ ميكانيكى فى الواقع - فى بقاء الايقاع
وفقدان الحس الكوميدى.. وباختيار موسيقى فؤاد الظاهري التي أصبحت
لاستهلاكها وفقدانها لآى تعبير قادرة على قتل أى فيلم.. كما أسهم اختيار الاخ
اكرامى بدور هام فى اضعاف قدر هائل من البرود التلجى على مشاهد كان ممكنا ان
تصبح افضل.. واكرامى حارس مرمى عظيم ولكنه لم يزعم ابدا أنه ممثل مع انه
كان فى فيلم «رجل فقد عقله» ارحم من ذلك بكثير.. واذا كان البعض يتصورون أن
لاعبي الكرة يمكن ان يجذبوا جمهورا.. فهم ايضا يمكن أن ينسفوا فيلما كاملا..
ورغم ذلك فقد كان يمكن ان تكون المشكلة أبسط من ذلك بكثير لو لم يكن الفيلم
لأحمد عبد الوهاب ومحمد عبد العزيز.. وهما سينمائيان شابان ننتظر منهما ما هو
أفضل.. وهذا هو قدرهما الذي يجب أن يحرصا عليه ..

فانتبهوا ايها السينمائيون الجانون !

فى «السلخانة» .. «سينما الباذنجان» مستمرة

وكل واحد «يعمل الشوية بتوعه»!

عندما قرأت رواية اسماعيل ولى الدين «السلخانة» مسلسل فى «روزاليوسف» منذ بضع سنوات تخيلتها على الفور صورا سينمائية خرافية.. وتصورت انها يمكن أن تصبح فيلما خطيرا يمكن أن يذكرنا بموجة «الواقعية الإيطالية الجديدة».. لو توفر لها المخرج القادر على ذلك بالطبع.. فالرواية تقتحم مجالا جديدا جريئا لا أدرى كيف لم يفكر أحد من سينمائيينا فى ارتياده من قبل.. حيث تمتزج العواطف والرغبات والصراعات المحمومة والغريزية فى جو دموى صاخب شديد العنف والخشونة.. يمكن ان تكمن فيه أرق المشاعر بقدر ما تتناحر أكثرها قسوة ووحشية.. وقرأنا بعد ذلك أن هشام ابو النصر ينوى أخراج «السلخانة» للسينما.. واعتقد انه بدأ فى اعدادها بالفعل مع كاتب السيناريو المخضرم الكبير السيد بدير.. ولا أدرى ما الذى حدث بعد ذلك.. ولكننا علمنا أن الرؤية انتهت بأن اشتراها سمير صبرى لينتجها ويلعب بطولتها بنفسه.. وتساءل البعض عن مدى ملاءمة سمير صبرى للسلخانة.. ولكن هذا ما حدث بالفعل فى فيلم يحمل اسم بشير الديك كاتب السيناريو والحوار عن اعداد السيد بدير ومن اخراج أحمد السبعوى.. وهى مفاجأة أخرى بددت كل اوهام الواقعية الإيطالية أو أى واقعية أخرى ..

وإذا كان هناك أقلام من الصعب الكتابة عنها لشدة عمقها وكثافة الافكار التى تحملها وتفوق عناصرها الفنية بحيث يحس الناقد أنها أكبر منه.. فأعتقد أن الحديث عن «السلخانة» سهل جدا.. حيث كل شىء واضح تماما واللى أوله شرط آخره نور.. وإذا كنت داخلا هذا الفيلم من أجل أن تنبسط فسوف نبسطك إلى اقصى حد وتأخذ

بفلوسك وزيادة وتخرج تمام التمام وحيث كل أنواع المتعة والمزاج متوفرة هنا وبالكيلو.. فالفيلم ٢٥ كيلو والحمد لله مثل الأفلام الهندية وتستطيع أن تنام وتقوم فيه ألف مرة لتجده «لسة شغال» !

وطوال المدة الزهية لعرض «السلكانة» وسط صخب وانسجام جمهور الصالة الهيستيري والتصفيق المتواصل الذي يتصاعد من صبية الصالة في لحظات الانسجام الشديد سواء من مواقف الضرب والجذعه أو من مواقف «المزاج» والفرقة التي حشدها الفيلم واحدا وراء الآخر بلا توقف.. كنت اذكر دائماً «توليفة» اخرى - أو بمعنى الدق «تحبيشة» اخرى - مماثلة في فيلم «الباطنية».. وحيث كانت عبارة «سلم لي على البدنجان» كافية لسهلة الجمهور كوحش كاسر اطلقت غرائزه بحرقة كاملة إلى عنان السماء.. وكان «البدنجان» بالطبع تلخيصاً عبقرياً لكل ما حشده صانعو «الباطنية» من «مواد» يمكن أن يحظرها قانون المخدرات ولكن يسمح بها للاسف قانون السينما ..

في النصف ساعة الاول من الفيلم لاحظت أن كل ممثل يقف أمام الكاميرا ليؤدي مشهداً ويختفي مؤقتاً ليحل محله آخر فيما يسمى بتقديم الشخصيات أو «الفرقة» التمهيدية بلغة الصنعة.. وكان سهلاً أن ندرك أن سمير صبرى بذكائه المعروف أراد أن يستفيد بعلاقاته العديدة انتاجياً.. فحشد عدداً كبيراً من أصدقائه ليظهر كل منهم فيما لا يتعدى دقائق ليحقق أكبر قدر من الجذب الجماهيري ويرضى كل الامزجة والرغبات ..

وأتصور أن المفتاح لفهم هذا الفيلم انتاجياً هو أن سمير صبرى أحضر أصدقاءه الفنانين من كل الاتجاهات إلى الاستوديو وأوقف كلا منهم أمام الكاميرا قائلاً له : «قول الشوية بتوعك!»

الممثل الكبير يوسف وهبي مثلاً يمكن أن يكون عنصر اغراء لقطاع من الجمهور.. ولذلك فهو يظهر في عدة لقطات سريعة موزعة على مساحة الفيلم كلها باعتباره «الملق» أو «الضمير» الحكيم الذي ينطق بعبارات الفلسفية الساخرة المعروفة والتي لا بد أن يختمها بالطبع بهذا «الافيه» التاريخي: «ما الدين الا سلكانة كبيرة» .

وهكذا على التوالي يظهر عادل أدهم في دور «نجم» معلم الجزارة الشرير الطاغية «ليقول الشوية بتوعه».. ثم يظهر محمد رضا في دور منافسه في المديح المعلم «أبو حلقة» فيما أذكر الذي يمثل منافسه الذي لا بد أن يكون طيباً لانه والد

البطل.. والبطل بالمناسبة لابد أن يكون سمير صبرى ما دام هو المنتج!.. ثم يظهر سعيد عبد الغنى فى دور ابن المعلم رضا ووريثه فى الصنعة.. الشاب «المجدع» الجميل الذى تموت فيه كل فضاء الحى.. من مديحة كامل التى تدور حوله كالمجنونة دون ان يحس بها وانما يعاملها بالقسوة و«التقل» المناسبين لمعلم مجدع وسيم شديد الاناقة.. إلى نجوى فؤاد التى يتم توظيفها فى الفيلم توظيفاً جيداً لتحقيق غرضاً أساسياً من أغراض الفيلم هو الاثارة الجنسية.. فهى ترقص أولاً بمناسبة وبلون مناسبة وتخرج لها الموسيقى المطلوبة من تحت الأرض أو من تحت السرير.. ولا يكلف الفيلم نفسه أى عناء فى توفير أو تفسير هذا العنصر السوقى جداً من عناصر الجذب.. وهى متزوجة من صلاح نظمى الجزار العجوز والاعرج والعاجز جنسياً - كل هذا مع بعضه - لكى تصبح هناك حجة لان تستدج سعيد عبد الغنى إلى بيتها بعد العشاء لكى يحاسبها.. والحساب هنا له معنى لا يخفى على مظنة القارئ.. وهو مقابل «البدنجان» فى «الباطنية».. حيث السرير والضوء الاحمر الخافت وزجاجة الخمر والجوزة و«النفسين» وحيث تعود لتقول بعد انتهاء المشهد: «عايزة اتحاسب تانى».. ويضج جمهور غلمان الصالة المراهقين بالصراخ الحيوانى.. ويحقق الفيلم أكبر الايرادات ..

والخدرات موجودة أيضاً وبالطبع.. من خلال «غرزة» حشيش منصوبة دائماً يتزعمها سيد زيان الذى يوفر للفيلم عنصر الضحك بل ويكتشف فيه سمير صبرى مطرباً أيضاً فيغنى بالصوت الحيوانى.. ثم يقلبها دراما أيضاً حين يبكى حظه التعس الذى جعله هارباً من البوليس بعد تورطه فى جريمة اخفاء «الصنف» بحسن نية .. ولكن غناء سيد زيان لا يكفى بالطبع.. ولا بد من ضمان الا يفلت متفرج واحد من هذا الفيلم.. وهنا يجئ نور سيد الغناء فى مصر الآن بل وسيد السينما نفسها فيما يبدو بحيث لم يعد افيش واحد لفيلم واحد يخلو من اسمه كاحد الابطال الرئيسيين. أحمد عدوية.. الذى يلعب دور «صبى مديح» يخطب موالاً حزينا بصوته المشروخ بين الوقت والآخر معلقاً على احداث الفيلم.. بل ويمثل ويضرب الاشرار ايضاً فى خناقة النهاية.. بينما «القزم الكثيف الشعر» الذى بدأ يصبح نجماً سينمائياً هو الآخر.. يضع له «الجوزة» فى فمه لياخذ له نفسين بين كل «بونية» وأخرى.. والجمهور فى الصالة ميت من النشوة والسعادة ..

ثم هناك ميمى شكيب.. وحسن حسنى.. ولىلى حمادة.. بل وحسين حسن الامام

أيضاً.. ولكن في فيلم لا يخرجة حسن الامام هذه المرة وانما تلميذه أحمد السبعوى.. فسمير صبرى بذلك ووفاء شديدين يرد جميل المخرج الذى أتاح له أكبر الفرص في حياته السينمائية ..

ويعد أن يظهر كل واحد من هؤلاء ويختفى قائلاً «الشوية بتوعه».. يظهر البطل المنتظر.. سمير صبرى الذى صنع فيلماً ليحقق فيه فرصة عمره.. وليصنع كل الأشياء «المختزنة» فى أعماقه فيما يبدو والتي لم يجد الفرصة «ليطلقها» فى كل أفلامه السابقة.. ويقولوسة هذه المرة.. والغريب انه لم يغن ويرقص فى فيلم من انتاجه وهو الذى اشبعنا رقصاً وغناء فى أفلام وبرايمج من انتاج الآخرين.. شوف يا أخى حكمة رينا ١٩!

والنصف الثانى من الفيلم قائم كله على أن سمير صبرى يقتحم السلخانة انتقاماً لأخيه سعيد عبد الغنى الذى قتله منافس أبيه المعلم نجم السفاح الريب.. وهو فى هذا النصف «يطيح» فى المديح كله ضرباً وصفعاً وركلاً وغرقاً فى الدم حتى الركب.. ولأن سمير صبرى ذكى بالطبع.. فقد أدرك أن الجمهور لن يتقبله بسهولة فى جو وبور كهذا.. وهنا وجد له كاتبو الفيلم «سكة» مقنعة.. جعلوه الابن المتعلم للجزار محمد رضا الذى سافر إلى الخارج وترك السلخانة وعاد مرشداً أو مهندساً بحرياً لا نعرف بالضبط.. المهم حاجة كده فى البحر تتيح له أن يركب مركب وأن يلبس الملابس الشيك التى يهاها ..

وفى بداية ظهوره يصنعون له مشهداً ضخماً جداً ولا مشهد ظهور عمر الشريف فى «لورانس».. يصبح فيه جيمس بوند وستيف أوستن والرجل الاخضر معاً.. فهناك باخرة ستصطدم ببخرة أو شيء من هذا القبيل لا نفهمه بالضبط لرداءة التنفيذ ولكن نفهم فقط أن سمير صبرى هو الذى انقذ الموقف والحمد لله بعد أن ظل يجرى هنا وهناك ويصرخ فى التليفون ..

والمشهد مصور فى قناة السويس بالطبع ويكل إمكاناتها التى وضعت تحت تصرف فيلم سمير صبرى.. بل ان المهندس مشهور أحمد مشهور يظهر بنفسه وهو يضافه فخوراً جداً ..

ونفهم بعد ذلك أن سمير صبرى يحب ابنة غريم أبيه ليلي حمادة.. ولكن صراع العائلتين يمنع هذا الزواج.. فنصبح أمام روميو وجوليت شكسبير.. بينما سمير صبرى العاشق الشجاع يدعو لسيادة الحب والسلام بين ربوع العالم.. وكنت أتوقع

بين وقت وآخر أن يقول أيضاً أن «حرب أكتوبر هي آخر الحروب». ولا يكون كل هذا كافياً لكي يشبع هوايته للتمثيل.. فهو ممثل درامى خطير أيضاً وليس راقصاً ومغنياً فقط.. ولابد أن يبكي «ويعمل الشوية بتوعه» هو الآخر حين يكتشف أن أباه محمد رضا يجب أخاه سعيد عبد الغنى ولا يحبه هو بسبب مسألة عائلية قديمة متعلقة بالامهات.. وهنا يرجو سميع أباه أن يحبه بقدر ما يحبه هو.. فيبكي ويوجه أصبعه فى مواجهة الكاميرا فى تأثر شديد يثير الدموع فى الصالة.. وهنا نجد أنفسنا أمام جيمس دين فى «شرق عدن».. ولا يكون ناقصاً الا «هملت».. جأى وحياتك !

ان «أمير الدنمرك» المثقف النبيل سميع صبرى يعود إلى مملكته ليجد المسائل بايطة جدا فيقرر أن يخلع هدومه النظيفة ويلبس هدوم الشغل. ولكنه بدلا من ان ينتقم من عمه الذى قتل أباه وتزوج أمه.. ينتقم من المعلم وهبه الذى قتل أخاه.. وهات يا ضرب فى المديح كله !

وتصوروا مرشداً أو مهندساً بحريا يدخل المديح لأول مرة فى نفس اللحظة التى يثور فيها ثور هائج يهدد الجميع ويفشل كل «المعلمين» فى الامساك به.. فينزل هذا المهندس الانيق المهذب بدون سابق معرفة ليصارع الثور الهائج ويهزمه ويذبحه أيضاً بين دهشة الجميع وانبهارهم..! ويتجلى نكاء سميع صبرى مرة أخرى حين يفهم أن هذه المسألة «واسعة شوية».. فيشرحها للناس فى محاضرة طويلة عن الانسان فى لحظة مواجهة الخطر !

ولا يكون باقياً بعد ذلك الا المعركة النهائية التى لابد أن تجهز تماماً على آخر الانفاس المتبقية لدى جمهور الترسو.. وحيث يتصاعد التصفيق من الصبية مع صراخهم الجنونى.. وحيث يضرب كل الناس بعضهم على النحو الذى نعرفه جميعاً فى هذا النوع من الافلام.. وحيث نسمع مع كل «يونية» ضربة لوح خشب طاخ.. طيخ.. كأن أيدى الناس ووجوههم من الصاج.. ويكون نصيب سميع بالطبع أن يضرب ٣٥ كومبارس على الأقل كان كل منهم طائراً فى الهواء بمجرد أن يلمسه.. ولم يكن أى أحد يستطيع أن يضرب «الشجيع» علاء بيه والا فلن يأخذ فلوله !

ماذا تبقى؟.. اه.. حنة سياسة ..!!

ان سميع صبرى يتحول أيضاً إلى زعيم اشتراكى يعمل من أجل الجماهير الكادحة وضد احتكار الكبار واستغلالهم لعرق القاعدة العريضة.. ولذلك فهو يحمل ورقة يجمع فيها التوقعات لتكوين جمعية تعاونية لجماهير العاملين فى المديح..

يتساوى فيها الكبير مع الصغير.. وقد خاذه نكاؤه فى هذه الحكاية لأنها تكاد تحوله إلى سان سيمون أو كارل ماركس، وهى مسألة تودى فى داهية كما يعلم ! وفى النهاية وبعد أن ضرب الجميع ثم انقذ الجميع يتהלل وجهه كقديس تاركا وصيته لجميع البشر «حبوا بعضكم.. حبوا بعضكم» وهو يقصد بالطبع: «ولكن حبونى أنا أولا وتعالوا شوفوا فيلمي!» ..

«حسن بيه الغلبان ..»

السينما.. والجمهور.. «وسينما السيكويس»!

تبدأ علاقتى بحسن بيه الغلبان منذ أن قابلت المخرج الكبير بركات لقاء عابرا، فسألته عن أحوال الفيلم فقال: «ماشى كويس الحمد لله.. والفيلم نفسه كويس.. حاول تشوفه..» وقلت له اننى قطعاً حشوفه.. ولكنى أرى اقواجا تسد عين الشمس أمام السينما التى تعرضه.. وسأنتظر حتى تهدأ الاحوال قليلا ويصبح ممكنا أن اقترب حتى من شبك التذاكر ..

ويوم الجمعة الذى كان الزمالك يلعب فيه ضد المحلة.. تصورت أن الحل العبقري جدا هو أن أنتهز الفرصة لاشاهد هذا الفيلم فى حفلة الثالثة.. فقد سمعت ان السينما تكون «مضروبة» ايام اذاعة مباريات الكرة.. لان الناس يفضلون البقاء أمام التليفزيون.. وان حسن بيه الغلبان لابد سيكون غلبانا جدا عند اذاعة الماتش لان أحدا لن يذهب ليشاهده.. وعندها فقط يصبح ممكنا أن «أتسلل» إلى السينما لامارس وظيفتى التى أكل منها عيشا ..

وأمام باب السينما.. رغم أننى ذهبت مبكرا.. فقد اكتشفت أن الغلبان الوحيد هو أنا ..

كانت الناس مازالت تسد عين الشمس.. وكانت أبواب السينما أغلقت من الخارج الا بابا واحدا.. والشباك عليه «كامل العدد».. ونماذج الناس الباحثة عن تذاكر غريبة جدا وغير مشجعة.. شبان صغار وعيال وصبيان مكوجية وميكانيكية واسطوات اصطحبوا زوجاتهم و«حبيبة» اصطحبوا فتياتهم وياعة سميطة وهرج ومرج ودوشة

صاخبة لا تحتمل ..

و «حسن ييه القلبان» من الافلام التى لا بد أن نتحدث عن «الطقوس الوثنية» التى تصاحب مشاهدتك له .. فانت هنا لست أمام مجرد فيلم مصرى آخر .. وانما أمام عملية سعار هيستيرى و«مولد» بالمعنى الكامل والحرفى وفى قلب عملية اجتماعية شاملة تفهم منها كثيرا عن نوع السينما الذى أصبحوا يصنعونه الآن وعن نوع الجمهور الذى يذهب لمشاهد هذه السينما .. ويمكنك أن تجرى بحثا اجتماعيا تخرج منه بكثير من الدراسات والدلالات ربما أفضل من ألف بحث يقوم بها ألف أخصائى اجتماعى لمركز دراسات متخصص فى تحليل البيئة والمجتمع والجغرافيا وعلم النفس .. لو كان عندنا بالفعل مراكز من هذا النوع !

وأنت مازلت فى الشارع يخرج اليك الهدير الجنونى الغريب للجمهور داخل القاعة لتفهم على الفور أنهم مهيتون مقدما لحالة «سلطنة» كاملة .. وتخرج اليك فى نفس الوقت رائحة «صهد» وعرق غزير جدا تملأ ميدان الأوبرا كله فتفهم أن التكيف معطل أولا وأن المياه مقطوعة ثانيا من أحياء كثيرة فى القاهرة ومنذ عدة أسابيع .. والا فمن أين جاءت هذه الرائحة ؟ ..

ولكن بينما كانت لوحة «كامل العدد» معلقة على الشباك المغلق .. كانت التذاكر موجودة بوفرة فى أيدي عشرات من باعة السوق السوداء .. وبينهم عمال السينما أنفسهم .. وتفهم أن عاملات الشباك يعن التذاكر بالكامل لفتوات السوق السوداء وأغلقت الشباك واتكلن على الله والكل متفق ومبسوط وكله تمام والحمد لله ولا بوليس ولا مدير سينما ولا أى مشكلة ..

ولأن وظيفتى الاصلية هى مشاهدة الافلام .. فانتى كنت أحس دائما بامتهان شديد لان أحدا لا يحاول أن يوفر لنا طريقة متحضرة لمشاهدة الافلام فى جو صالح لنقاد السينما وبحد أدنى من الانسانية .. وحيث نفهم ما يحدث على الاقل ونسمع الصوت خاصة واننى أكتب بعض الملاحظات أحيانا اثناء مشاهدة الافلام .. فهل لا يكفى أن اشاهد الفيلم فى هذه الظروف البشعة ويتذكرة مدفوعة من حبيبى .. لكى اشتريها ايضا من السوق السوداء ؟

وفكرت فى العودة هربا من الصوت والرائحة و«الصهد» الذى يلفح وجهى قبل أن أدخل .. ثم لعنت اليوم الذى اخترت فيه هذه المهنة من بين كل المهن الأخرى .. فالعجالتى يكسب أكثر .. وصبى الكوافير الذى يمر بالفرشاة على كفف الزبون

يكسب أكثر.. وبون أن يكونا مضطرين لمشاهدة أى فيلم عربى !
وتذكرت يوم أن كتبت استقالتي من مجلة الاذاعة بعد مشاهدة فيلمين مصريين
فى يوم واحد.. وقلت لرئيس التحرير الاستاذ أحمد بهجت اننى أصبحت عاجزا عن
الاستمرار الا اذا رفع مرتبى إلى ألف جنيه «بدل أصابة» وبعد أن ظهرت على
بوضوح مبادئ التخلف العقلى.. ولكن رئيس التحرير اعتبرها نكته.. والقراء
اعتبروها نكته.. وظللت أنا اشاهد الافلام المصرية لمجرد أن أبى مات قبل ان يعلمنى
صنعة ..

ولكن كان الوقت قد فات ولم يعد ممكنا أن أراجع.. فلا يصل أحد بقدمية إلى
باب الجحيم ويمكنه أن يقلت.. وتصوروا أن تصبح عملية دخول السينما فى حد
ذاتها جحيما بالمعنى الحقيقى.. دك من الفيلم نفسه.. فكيف أصبحت الامور
هكذا.. وما الذى أدى إلى هذا الانهيار؟ ولماذا لم يتصد أحد لا يقافه عاما بعد عام
وقد رأيناه جميعا وهو يحدث؟

واشترت تذكرة بجنيه وثمانها ٨٥ قرشا ومن فراش أعرفه جيدا من فراشى
السينما.. هكذا علنا وعينى عينك.. وتكفى خطوة واحدة بعد ذلك إلى الداخل لتدخل
عالم الجنون نفسه.. الزحام الرهيب والصخب والحر القاتل والرائحة وقرقرة اللب
وباعة الحاجة الساقعة الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن الضرب بالمفتاح على
الزجاجة والواقفون أمامك فى الطرقات يحجبون الرؤية والكراسى الزيادة التى تباع
بأجر إضافى والبلاسيورات الذين يجلسونك فى المكان الخطأ لكى تتخاف مع زيون
آخر فاما أن تضربه أو يضربك والصيحات المدوية من كل مكان.. واد يامحمد يا
جمعة.. حسن ياتصويرة.. فين يا وله.. مش شايف.. خش على طول واقعد فى أى
حتى يا روح أمك.. ويبدأ الفيلم لتبدأ عملية خلق أخرى لكل ما يحدث على الشاشة
منعكسا على الجمهور.. التصفيق على أنغام الموسيقى السوقية التى يبدو أنها تصنع
خصيصا لكى تثير هذا النوع من الاستجابة الغريزية وحيث تصبح العملية
السينمائية كلها - الفيلم ومشاهونه - نوعا من السعار الغريزى المحموم واطلاق
طاقة عنف وصخب وصهلة مجانية أو بجنيه واحد ثمن علبه سجانر .

كانت هذه بعض «طقوس» مشاهدة «حسن بيه الغلبان».. وكان لابد أن أكتبها
بالتفصيل ليس فقط لنرى كيف أصبحت الامور ولماذا لم يعد المواطن الذى يحترم
أدميته يذهب إلى السينما.. وإنما لتؤكد مرة أخرى من أن الفيلم - أى فيلم - هو

الذى يصنع جمهوره ..

وربما تعمدت أن أكتب عن الفيلم الذى يحدث فى الصلاة لانه أخطر من الفيلم الذى يعرض على الشاشة.. فمن العبث أن يكتب أحد مقالا جادا عن «حسن بيه الغلبان» الا اذا كان يضيع وقته ووقت قرائه ..

وصحيح أننا أمام فيلم لبركات.. ولقد كنت مبهورا دائما ببركات «أمير الانتقام» و«الحرام» و«دعاء الكروان».. وكنت أومن دائما بأننا لو خرجنا فقط بخمسة مخرجين من تاريخ السينما المصرية كله فلابد أن يكون من بينهم بركات.. ولكن يبدو أن كل هذه كانت أساطير وانتهت.. وان بركات نفسه لم يعد يزعمه أن تنتهى.. وطوال عرض الفيلم لم يكن يدهشنى شيء سوى ما قاله لى هذا المخرج الكبير الذى أحبه واحترمه كثيرا.. من أن هذا «فيلم كويس».. فهل هو يعتقد ذلك حقا ؟

وتذكرت أن أحد الاصدقاء قال لى ونحن نتحدث عما أصبح يصنعه بركات.. انه يصور الآن فيلما آخر وصفه الصديق بأنه من أفلام «السيكوبيس».. ومعنى الكلمة واضح جدا رغم أنه لا معنى لها بالطبع.. فالفيلم القادم انن أسوأ من حسن بيه نفسه.. وحزنت حزنا حقيقيا لان يرتبط اسم بركات أيضاً «بالفلم السيكوبيس» ..

ولكننا نضع أنفسنا فى الواقع.. لاننا هنا لسنا أمام فيلم لبركات وانما لسمير عبد العظيم. أما كيف استطاع سمير عبد العظيم ان يتحول من ظاهرة اذاعية إلى ظاهرة سينمائية ويكل هذا الاكتساح والى حد أن «يفترس» مخرجا كبيرا مثل بركات ويعد أن افترس الجمهور نفسه.. فهذه قصة أخرى ..

ولا أعتقد أن هناك شيئا كثيرا يستحق أن يقال بعد ذلك.. ولانك لا تستطيع أن تناقش القصة ولا الاخراج ولا التمثيل اذا كان هناك شيء من ذلك ..

الفيلم اعلان عن جهاز تنظيم الاسرة كما هو واضح من اللقطة الأولى.. ولكنك يمكن أن تفهم لماذا فشل هذا الجهاز فى صنع أى شيء اذا كان يبذل أمواله على افلام كهذه ويون أن يحاسبه أحد.. كما يمكن أن تفهم أيضاً لماذا وصل الانفجار السكانى فى مصر إلى هذا الحد طالما أن سمير عبد العظيم ايضا هو الذى يقود حملاتنا القومية ..

فى البداية تكتشف أن هناك مكتب تنظم أسرة تديرة وداد حمدي ويعمل فيه سمير غانم الذى هو حسن بيه الغلبان ويونس شلبى.. ومطلوب من هذين أن يقوموا بتوعية الناس لتحديد نسلهم.. وتصوروا أن يصل «الهزار» فى قضية حاسمة كهذه

إلى مجرد تلميحات - بل تصريحات واضحة في الواقع - جنسية رخيصة.. مثل أن يحاول سمير غانم إن يشرح للسيدات كيف يستخدم اللوب أو الاقراص الموضعية وأين أيضاً.. فالسيدة تسأله هل تبتلع القرص الموضعي.. فيقول لها أن له مكانا آخر.. فتسأله أين.. والجمهور يتفجر بالضحك والصرخات المحمومة.. والرقابة موافقة ..

ويذهب يونس شلبى إلى سيدة أخرى ويطلب منها أن تحدد نسلها.. فتقول له ببساطة: «يعنى عايزنى أقول لجوزى يوم الخميس عايزين نحدد النسل؟».. والرقابة موافقة أيضاً ..

ولأن الفيلم قصة وسيناريو وحوار سمير عبد العظيم فهناك سعيد صالح ليكون صديقاً لسمير غانم.. وهناك أحمد عدوية ليغنى ويمثل أيضاً ولكى يشرب الثلاثة «الجوزة» فى مشهد طويل يتكرر كثيراً.. بركات يضع الكاميرا ثابتة والثلاثة يقولون أى كلام يخطر ببالهم.. سمير يقول «أفية».. فيردد عليه سعيد «بأفية».. وعدوية يناولهما الجوزة ونسمع عبارات كهذه: «طلع من نخاشيشك وانظر من الشكمانات» ثم نسمع عبارات «ابن كلب» و «ولاد كلب».. و«ياحمار» بلا مناسبة.. فالممثلون فى هذا الفيلم يشتمون بعضهم علناً وموافقة المخرج ..

ولأن سمير عبد العظيم يعالج دائماً مشاكل اجتماعية واشتراكية ويهاجم الفساد ويقدم «كوميديا هادفة» فهو يتحدث عن طواير الجمعية.. وأزمة التموين.. ويهاجم التجار الجشعين الذين يخفون السلع ليتاجروا فى السوق السوداء بينما الحكومة بتعمل اللى عليها من أجل توفير السلع للجماهير.. وحسن بيه الغلبان هنا هو المواطن الشريف الذى يتصدى لهذا الفساد كله ولكن من خلال الجوزة والجنس وأحمد عدوية الذى يغنى فى عيد ميلاد طفل لا يعرفه فيحضر معه الراقصة فيفى عبده لكى تسعد الطفل هى أيضاً ..

ثم هناك بعد ذلك تاجر شريف هو صلاح نظمى يقتله تاجر مش شريف هو توفيق الدقن.. لكى تكون هناك عصابة الحرامية أياها التى تخطف إسماعيل يونس بنت التاجر الشريف التى تحب سمير غانم.. ولكى يبحث سمير غانم عن حبيبته فى وكر العصابة.. فهو يصحب معه سعيد صالح الذى يتنكر فى زى امرأة.. بينما يغنى أحمد عدوية فى الشوارع بالصوت الحيانى.. و«الحلوة دى خوخة».. جت بعد بدوخة».. ولا أريد أن أتذكر المزيد حتى لا أفكر فى الانتحار هذه المرة وليس فى مجرد

اعتزال هذه المهنة ولكنى خرجت بعد ساعتين من حمام الساونا غارقا فى العرق وفى الخجل وفى الغضب مما يحدث لجمهور السينما فى بلدنا.. وكنت قد فهمت جيدا ما الذى يقصده صديقى «بافلام السيكيويس».. ولكن أدهشنى أننى لم أعد حتى حزينا من أجل المخرج الكبير الذى أحبة؟.

«قهوة المواردي» .. الحقيقة عن بعض ما حدث

تعمدت أن اعطى نفسي مهلة أسبوعاً كاملاً أفكر فيه على مهل.. قبل أن أكتب عن فيلم «قهوة المواردي» بعد أن رأيته فى عرض خاص.. فقد كنت متحمساً لمخرجه هشام أبو النصر منذ أن شاهدت فيلمه الأول والوحيد «الاقمر» ومنذ أن تابعته عن قرب بعد عودته من دراسة السينما فى أمريكا فرأيت فيه دماً جديداً جاداً ومثقفاً يمكن أن يصنع شيئاً مختلفاً فى السينما المصرية لو كان المخرجون يصنعون الافلام كما يتكلمون.. وكان «الاقمر» محاولة جادة بالفعل وتستحق الترحيب والاحترام فى ظل ظروف السينما المصرية التى تتردى باستمرار وتراجع إلى الوراء بانتظام لا يحاول أحد على أى مستوى أن يصنع شيئاً ليقف ما يحدث ..

وأنا أخشى الاندفاع عند الحديث عن اتحمس لهم.. لأن الناقد فى تقديرى يجب أن يفصل بحسم بين حماسه الشخصى وبين الكلمة التى لابد أن يكتبها بموضوعية مجردة. وقد خرجت من فيلم «قهوة المواردي» متحمساً جداً.. وخشيت أن انفعّل لو أننى كتبت عنه فى غمره هذا الحماس.. ومنحت نفسى هذا الأسبوع لأفكر جيداً.. واعد التفكير ..

ومثل كل أفلام الدنيا - مع بعض الاستثناءات بالطبع - فإن فى فيلم «قهوة المواردي» أشياء جيدة وأشياء ليست بنفس الجودة.. ولكننى أعترف بأنه فيلم محير جداً.. بالنسبة لى على الأقل.. فلقد خرجت منه غير قادر على قياس حجم ما هو جيد بالنسبة لما هو غير جيد.. فإذا كانت هناك أفلام اما أن تقبلها على الفور واما ترفضها على الفور.. فإن «المواردي» هو بالتأكيد ليس كذلك ..

فالحماس لهذا الفيلم له أسبابه القوية الكامنة فيه وفى الكلمة الشريفة الجريئة،

الصارخة التي يقولها.. ولكن التحفظ - واعوذ بالله من هذه الكلمة التي من الافضل أن نجعلها «التردد»- له أسبابه القوية أيضاً.. ولعل أولها هو أن الكلمة «صارخة» حقاً.. وقد يكون الصراخ مطلوباً أحيانا في بعض الافلام وبالذات ما كان يعالج منها قضية سياسية أو إجتماعية خطيرة كالتي يعالجها «المواردى».. ولكن المشكلة هي في درجة ذلك الصراخ أو أسلوب صياغته.. فإذا كانت النغمة الهادئة أو حتى الخافتة يمكن أن تؤدي نفس وظيفة الصرخة.. تصبح هي الافضل والانسب بالتأكيد.. ولكن المشكلة أنه ليست في الفن فواصل حادة أو حاسمة بين ما هو مناسب أو غير مناسب.. ونحن لا نستطيع أن نقول لفنان أى فيلم «أنه كان من الافضل لو أنك فعلت كذا بدلا من كذا».. والا لكان علينا أن نصنع نحن الفيلم بدلا منه.. وإنما علينا فقط أن نحلل ما رأيناه بالفعل لنخرج منه بما يمكن أن يكون صحيحا وعادلا .

وما أتصوره شخصا هو أن النغمة في «المواردى» كانت زاعقة ومباشرة أحيانا وبأكثر مما يقتضى الامر.. وهذا ما أرجو أن اوضحه من خلال هذا العرض لما هو جيد وما هو ردىء في هذا الفيلم.. مؤكداً من البداية وبلا تردد أن كفة الجيد أرجح بكثير من الكفة الاخرى.. وأن «قهوة المواردى» هو فيلم يستحق الحماس بالفعل.. وأن هشام ابوالنصر هو مخرج يستحق التحية.. لانه حاول أن يماسك طوال سنوات ما بعد «الاقمر» فلا يستجيب لاغراءات العمل السريع المربح.. وفضل أن ينتظر ليصنع شيئا أفضل وليتجاوز نفسه وفيلمه الاول ليقدّم شيئا جادا ومحترما وشديد العلاقة بظروف مجتمعه.. ليسبح ضد تيار السينما الهابطة الذى يكتسح دور العرض والجمهور الان ويصنع فيلما محترما يستحق أن يذهب لمشاهد التلث الاخير من ٨٢ ليراه نون أن يخسر وقته أو عقله أو فلوينه !

عن رواية محمد جلال المعروفة ينسج كاتب السيناريو محسن زايد بانوراما سينمائية شديدة الاتساع والعمق والكثافة كعادته في أعماله السينمائية والتلفزيونية القليلة.. التى بدأ الجمهور يتعرف عليه من خلالها في السنوات القليلة الماضية.. كواحد من افضل العناصر الشابّة التى دخلت هذا المجال.. والتى اتصور انها يمكن أن تحدث تغييرا حقيقيا إلى الافضل بحيث تطرد العملة الجيدة العملة الرديئة.. لو اتاحت لها الفرصة المناسبة.. ولو تغيرت ظروف الانتاج فى السينما المصرية ككل إلى الافضل بالطبع .

وفى عمل محمد جلال ومحسن زايد وهشام ابو النصر معا نعرف شيئا عن

حقيقة ما حدث في مجتمعنا خلال السنوات الاخيرة وفي ظروف اقتصادية وسياسية نعرفها جميعا لاننا عشناها ورأيناها رأى العين وانعكست على حياة كل منا يوما بيوم في البيت والشارع والاسرة وعند الجيران وفي الشارع المجاور والحارة التى ورأنا ونحن نشترى القميص أو علبة السجائر.. أو حتى ونحن نذهب بالقميص إلى المكوى أو نشرب الكازوزة !

وإذا كانت «قهوة المواردي» فى الحى الشعبى المعروف هى مركز الحركة فى هذا الفيلم.. فلأن المقهى المصرى كان دائما مرآة للحياة المصرية كلها ولكل التحولات التى تحدث فيها.. ولأنها كانت دائما عند كتاب الرواية أو الدراما «المكان الرمز».. أى الذى يحشد فيه الفنان كل رؤيته لواقعه من خلال شخصيات تتحرك وتخرج وتجن وتتنصارع بحيث لا تظل «القهوة» هى مجرد قهوة وإنما بؤرة مجتمع كامل.. وهذا ما نجح فيه «المواردي» إلى أقصى حد ..

وابراهيم المواردي نفسه (فريد شوقي) هو الرجل الكبير التقليدى فى الحارة المصرية أو فى القرية أو الحى أو أى تجمع آخر.. تتجسد فيه كل قيمنا التاريخية وكل أصالة الاجيال المتعاقبة وحرصها على قيم وعلاقات وأصول للخير والشر والصحيح والخطيئ كما اصطلح عليها أجدادنا، ومازلنا نصارع لنحافظ عليها الان فى وجه أى تحول إلى الاسوأ.. ولذلك يشكو ابراهيم المواردي من أن الجميع يلجئون اليه عند أى مشكلة.. وليس ذلك ما يحزنه فى ذاته.. وإنما احساسه بالعجز وقلة الحيلة.. وهذه دلالة عميقة المفزى عما أصاب «الرجال الكبار» الحقيقيين فى حياتنا عندما وجبوا القيم الصغيرة التافهة والوافدة والمفروضة.. تحاول أن تنزعهم من جنورهم وتبقيهم عجة أمام الصعاليك الجدد الذين يملكون النقود ..

وفى المقابل هناك حسنين أبو سنه (يوسف شعبان) البلطجى صاحب البيت الجبار المستقل الذى لا يتورع عن أى خطيئة ولا يؤمن الا بالمال والذى يريد أن يطرد السكان الفقراء رافعا شعار: «الفقرا يهوا من بكره».. محاولا هدم البيوت فوق رؤس سكانها لتصبح العمارات أكبر والفلوس أكثر والحياة بمبى وليس مهما أين يذهب الفقراء مادامت الحياة «الجديدة» لم تعد تتسع لهم. وهو شعار يرفعه نظام جديد كامل وليس حسنين أبو سنة سوى رمز له ؟.

ويقتل أبو سنة أحد سكانه ويدخل السجن ليخرج منه مصمما على أن يهدم الحى كله بتحويله إلى بوتيك.. لأنه وجد أن كل الظروف تغيرت وهو فى السجن وأصبحت

تسمح بذلك.. بل تشترطه اذا أردت أن تجد لك سقفا يأويك أو «هدمة تسترك»..
بشرف أو بدون شرف لم يعد أحد يسأل ..

ويحاول إبراهيم المواردي بكل القيم القديمة الباقية من الحى أن يتصدى لهذا
الويلد القادم من الجحيم ليهدم كل شىء.. ولكنه يفشل فى ذلك.. أو على الأقل يعجز
الفيلم عن تصعيد هذا الصراع إلى نهاية واضحة بعد مشهد طويل حشد فيه المخرج
طرفى المعركة فى مواجهة فر منها الجميع كالفران المنعورة أمام أبو سنة وكأنه
«كينج كونج» الرهيب الهابط من كوكب آخر وبشكل مبالغ فيه إلى حد أن تصورنا
أننا أمام فيلم «كاوبوى».. ثم أسفرت المعركة عن لاشىء.. لأن أبو سنة اختار فجأة
أسلوب الدعاء فى «أكل» الزوينة كلها مؤقتا، وهو مشهد كان يمكن أن يصبح أفضل
لولا المبالغة فى التنفيذ التى أدت إلى الاحباط ..

ولكن الصراع ظل قائماً بين الطرفين ومن خلال عدة شخصيات تقدم نسيجاً
متساعاً جداً - ربما أكثر مما يجب - لنماذج الحى الشعبى.. وهى ميزة واضحة فى
أعمال محسن زايد ككاتب سيناريو.. ولكن عيبها هنا أنها كانت أقرب إلى أسلوب
مسلسلات الفيديو منها للسينما.. ومن حيث تعقد الشخصيات الكثيرة وتشابك
صراعاتها.. ثم من حيث الايقاع المتمهل إلى حد «الرحرة» أحيانا بحيث بدأ
النصف الاول من الفيلم متماسكا ومتدفقا أكثر من النصف الثانى.. ثم من حيث
اللجوء إلى الحوار الطويل فى شرح كثير من المواقف والقضايا وحسمها ..

هناك أولا فراولة (نبيلة عبيد) ابنة المعلم المواردي الحسنة التى يحبها الصحفى
الشاب أحمد (فاروق الفيشاوى) الذى يرقب كل ما يحدث فى الحى ويسجله فى
مقالات يرفضها رئيس التحرير.. وهو «الضمير» الذى يسجل ما يحدث ويرفضه وأن
كان بشكل ساذج وسلبى ومباشر.. ففى ظروف كالتى رأيناها فى الفيلم.. لا يبقى
لاى صحفى أى دور.. وإنما هذه صورة رومانتيكية قديمة عن الصحافة ..

ثم هناك سفروت (عبد السلام محمد) صبرى المقهى الذى يشتهى فراولة بجنون
يقف المستحيل فى وجه تحقيق أمله فيترك المقهى فى لحظة تمرد على وضعه الذليل
ويختفى ليعود بعد قليل ثريا ينقم بماله مجهول المصدر من كل من أدله ويساهم مع
أبو سنة فى هدم كل قيم الحى وفى قتل الصحفى الذى خطف منه فتاته.. وليضرب
ابراهيم المواردي كفا بكف متعجبا من «الدنيا اللى بتخلى ابن الحرام اسطىا»..
وشعبان (ممنوح عبد العليم) طالب الطب المعقد المتلثم الذى يشتهى فراولة هو

الأخر إلى حد مرضى رغم علمه بحب صديقه الصحفى لها وهو الذى يعجب به اعجابا شديدا لا يتفق وهذا الاشتهاء..والذى يرقب ما يحدث من انهيار فى قيم الحى بالعم عظيم يؤدى إلى انهياره..والفتاة الفقيرة (مها عثمان) التى تطمح إلى حياة نظيفة ولكن زوج أمها السكير العاطل يبيعها بالزواج لعريس عربى يشتريها بقلوسه رغم حبها لشباب فى عمرها يحلم بأمريكا صانعة المعجزات والذى يرفض بؤس أبيه.. بالسفر فعلا إلى أمريكا ليعود بفتاة أمريكية يحاول أن يفرضها على حياته التعيسة... ثم هذا الاب نفسه عبد المنجد أفندى (حافظ أمين) الموظف المطحون الذى يظل طوال الفيلم يكتب الشكاوى طلبا لدرجة لا تجى الا بعد فوات الوقت .

واذا كان أبرع ما فى محسن زايد هو قدرته على رسم الشخصيات وتحليل أبعادها وطموحاتها فى نسيج العمل ككل.. فإن مالم يستطيع اقناعنا به منطقيا أو دراميا هى شخصية رباب (نادية زغلول) راقصة الموالد من طنطا التى كان المواردى على علاقة قديمة بها . ولكنها تلحق به فى القاهرة ليأويها فى بيته بلا أى مناسبة.. وبلا أى تبرير منطقى يتفق مع شخصية فى عمر ونضج المواردى بل والقيم التى يرمز إليها فى الفيلم.. بل أنه بعد كل المشاكل التى سببتها له ولابنته وكل علاقاتها المشبوهة مع غريمه أبو سنة نفسه.. يقبل بالزواج منها بما يهدم كثيرا من قيمة هذه الشخصية وتماسكها.. وإذا كان السيناريو أراد أن يشير إلى دور هذه الشخصية المنحلة رباب فى تدمير الحى.. فهو فضلا عن مبالغته فى مساحة دورها رغم أنها شخصية ثانوية.. فضلا عن عجزه عن تبرير سيطرتها على المواردى وابنته فإنه يتجاهل أن مسئولية تحويل الحى الشعبى الاصيل إلى «بوتيك» مستباح القيم لم تكن فى الواقع الحقيقى الذى يقترب منه الفيلم كثيرا.. هى مسئولية راقصة الا بالمنطق البالى والمبتذل للسينما الرديئة التى كانت تؤمن دائما بأن الحياة تحركها وتقودها الرقصات.. وهو نوع السينما التى يقف هذا الفيلم ضدها بلاشك.. وأخشى أن يكون التضخيم فى شخصية الراقصة ليس الا بهدف تحقيق عنصر الاغراء و«الفرفشة» للجمهور فى موضوع جاد وشديد القسوة.. وهو أسلوب للترويج التجارى مرفوض فى فيلم كهذا ..

وتجئ التحولات الهامة فى «المواردى» مثيرة للنقاش.. فالحى الذى كان مرغوبا من حسنين أبو سنة ورافضاً له كل هذا الرفض الذى صورده لنا الفيلم ويبلغ فى

تضخيمه.. يعود فيقبله بلا مقاومة كبيرة حتى ينكمش نور المواردى نفسه وقيمه في الحى مجرد أن أبو سنة ضحك على الجميع بكلمتين عن الغفران وبدء صفحة جديدة.. وقد يكون معقولا في ذاته.. ولكن ما ليس معقولا هو هذا الاستسلام الغريب من المواردى والجميع لخطط أبو سنة وغزوه الكاسح للحى كله بحيث يقلبه رأسا على عقب بلا ذرة مقاومة واحدة.. وبون دراسة كافية للضغوط التى دفعتهم إلى هذا الاستسلام.. فجاء السقوط مباغتًا وشاملا وغير ممهد له بما يكفى ..

ومن هنا يجئ تحول الحارة الشعبية إلى «بوتيك» حتى على المستوى الشكلى سريعا ومفاجئا.. وبمجرد أن تغير الديكور من شكل إلى شكل ومن لافتة إلى لافتة .. ويجئ موقف هام جدا من مواقف الفيلم فى غير موضعه.. وهو انهيار شعبان طالب الطب بعد الاتفاق على زواج صديقه الصحفى من فراولة وقبل زواج الفتاة الفقيرة التى تحب «الامريكاني» من الثرى العربى.. حيث نراه يترنح فى حجرته وقد أصابته لومة وهو يمزق نفسه وأوراقه وكتبه صارخا بكلام كثير لم نسمع منه لرداءة الصوت سوى «حارة المواردى حنتباج يا رجاله!..» وهى عبارة مباشرة وساذجة من ناحية.. ثم هو انهيار غير مبرر من ناحية أخرى.. فرغم أن تعديلا طفيفا فى المونتاج يؤجل هذا الانهيار إلي ما بعد زواج الفتاة من الثرى العربى كان يمكن أن يضعه فى مكانة الصحيح.. الا أن علاقة الطالب الشاب نفسه بهذه الفتاة المباعة باسم الزواج.. لا تفسر صدمته الفظيعة هذه إلى حد الانهيار المحموم.. حيث رأيناه من البداية معجبا أعجابا جنسيا بفراولة وبلا أى اهتمام خاص بهذه الفتاة بالذات.. وكان كثير من التحولات الاخطر فى الحارة كافيا لاحداث هذا الانهيار لو تم توظيفه أفضل دراميا.. وبشرط التمهيد له جيدا فى تركيب شخصية هذا الطالب المعقد باكث من مجرد «التهتة» والحرمان الجنىسى...

ورغم أن الممثل الشاب ممدوح عبد العليم أدى هذا المشهد جيدا فى حدوده التى كتب ونفذ بها.. فان المشهد نفسه – كتابة وتنفيذا – كان زاعقا جدا ومباشرا.. فضلا عن أن التوفيق خانه من حيث التقطيع وزاوية الكاميرا وطوله الزائد على الشاشة بحيث أزهق الممثل والمشاهد معا ..

ثم تجئ النهاية زاعقة مباشرة أكثر.. رغم روعة فكرتها.. فالشرير الذى افسد الحى كله يغتال.. ولكن من بين كل العناصر الواضحة وصاحبة القضية والتى يمكن أن نتعاطف معها.. يختار الفيلم شابين غامضين ملتحيين ليقوما بهذه المهمة دون أن

نراهما من قبل أو نعرف شيئاً عن قضيتهما أو هدفهما.. وكأن الفيلم لكى يشير إلى الواقع الحقيقى القريب الذى عايشناه جميعاً - والذى أشار إليه بوضوح بلوحة مكتوبة بالتواريخ فى بداية الفيلم - يقول أن الخلاص الوحيد لحى المواردى وكل الاحياء المماثلة هو الارهاب باسم الدين.. وهو ما نرفضه جميعاً لأنه ليس حلاً فى الواقع لأى شىء !

ثم بعد هذه النهاية «السعيدة» حقاً رغم رفضنا لاسلوبها ورؤيتها السياسية.. تجئ نهاية أخرى أو «هامش» للنهاية.. حين ينطق شعبان الشاب المتلعثم المعقد جنسياً فنفهم أن موت الطاغية حل عقدة لسانه.. وهو رمز مباشر آخر.. ثم اذا به من بين عناصر الحى «الصميمة» الاخرى هو الذى يتقدم من فراولة التى مات عريسها الصحفي غداً لكى يعطيها وشاحاً اخضر رمزاً لعلم مصر قائلاً أن الحياة تبدأ من جديد.. وان علينا أن نفتح النوافذ.. واذا بنا نرى عدة نوافذ تفتح فعلاً لينطلق منها الحمام.. وعلى موسيقى «قوم يا مصرى» لسيد درويش التى استخدمها مؤلف الموسيقى على سعد فى أكثر من موضع مشيراً بها إلى معنى «القيام» الواضح.. وهنا نعود مرة أخرى إلى الرموز المباشرة التى لا تقتصر على التعبير بالكلمات وانما بترجمة الكلمات إلى صور أيضاً.. وهو أسلوب سينمائى قاصر وركيك بالطبع.. مثل الاشارات التى تتردد بين وقت وآخر إلى بعض حقائق المجتمع الذى تقع فيه احداث «المواردى» من خلال أرقام مكتوبة عن عدد المليونيرات ومتوسط دخل الاسرة.. وهو اسلوب مباشر آخر أقرب وانسب للفيلم التسجيلى ..

من حيث المستوى التكنيكى يتقدم هشام أبو النصر كمخرج عن فيلمه الاول والوحيد «الاقمر» تقدماً واضحاً ويسيطر أكثر على أدواته السينمائية واهمها التصوير الذى يحقق فيه عبد المنعم بهنسى أفضل مستوياته.. ومونتاج فتحى داود الذى يبدو متماسكاً وشديد الحيوية فى النصف الأول وينجح فى توفير عنصر «الدخول فى الحوتة والاندماج فيها» وهو أول وظائف المونتاج.. ولكنه يفتقر إلى التركيز فى النصف الثانى بحيث يهبط الايقاع إلى حد ما «يقلت» المشاهد من الفيلم فى بعض المواضع.. وهى ليست مسئولية المونتير وحده بالطبع

واذا كان هشام أبو النصر ينجح إلى اقصى حد فى خلق «الجو» الحى والحر والمتدفق للحس الشعبى وللشخصيات التى تتصارع فيه.. فقد كان سلاحه الاول فى هذا هو ديكور نهاد بهجت الذى يعود بعد اختفائه إلى أحد أعماله المدهشة.. وحيث

يصبح الديكور هو لحم الفيلم الحى.. فلا نكاد نصدق أحيانا الا أننا فى حى شعبى فعلا سواء فى المناظر الداخلية أو الخارجية - بمعنى المنظر الكبير جدا «التوتالة» للحى الضخم - تبدو لمسات الديكور واضحة فى البناء الدرامى نفسه حين يكون مطلوبيا تغيير نفس الدكاكين القديمة إلى بوتيكات تعكس القبح والجشع وروح الكسب الوحشية.. وهناك لمسة واحدة تعكس ذكاء الديكور وفهمه لروح العمل.. حين نرى صورة فريد شوقى الكبيرة المعلقة فى المقهى وقد اضيفت إلى يده علبه سجائر أمريكانى بعد التحول الذى حدث للحى كله ..

ولكن أقوى ما يقدمه هشام ابو النصر فى هذا الفيلم بلا جدال هو إدارته للممثل.. حيث قدم افضل مستوى اداء لأكبر مجموعة من الممثلين.. ولكن بطل الفيلم بلا منازع هو يوسف شعبان الذى لعب دور عمره بالتأكيد.. ولقد كنت اعتقد دائماً أن هذا الممثل يملك قدرات أكبر من كل ما قدمه الان.. ولكنه فى «المواردى» يطلق كل طاقاته.. حتى أخشى أن يجعل الشر شيئاً جميلاً لفرط براعته فى تقديمه.. ثم هناك العملاق عبد السلام محمد فى دور عمره فى السينما هو الآخر.. ونيلة عبيد التى تصبح ممثلة راسخة من فيلم إلى فيلم.. وحسن حسنى الذى يصنع مفاجأة كاملة تجعله مكسباً حقيقياً للسينما.. وحتى ابراهيم نصر الذى اشاع جوا كوميديا ظريفا بدوره الصغير.. وحتى نادية زغلول التى واجهت تحديا كبيرا فى مساحة كبيرة ولكنها شغلته ببراعة مناسبة لما كان مطلوباً منها.. ولكن بينما كانت بقية الوجوه الجديدة أضعف بكثير من الفرصة التى اتاحت لها.. فلا أظن أن فريد شوقى وفاروق الفيشاوى وجدا ما يخدمهما فى هذا الفيلم.. وهكذا.. اشياء جيدة.. واشياء ليست بنفس الجودة.. ولكن.. مرحباً «بالمواردى» ..

بعض ملامح يوسف وهبى .. فى فيلم قديم جداً..

لبلى بنت الريف التى تجيد الفرنسية.. تتزوج من يوسف بيه خريج كيمبردج !

ما الذى كان يوسف وهبى يمثل فى السينما؟

قد تكون الاجابة السهلة أنه كان يمثل فى كل فيلم الشخصية التى يلعبها .. فهو فى «بيومى افندى» غيره فى «رجل لا ينام» غيره فى «سيف الجلاء».. ولكنها فى تقديرى ليست اجابة دقيقة تماماً.. والاكثر دقة منها أن يوسف وهبى فى افلامه - ودعنا من مسرحياته فيجب أن يتحدث عنها احد آخر - كان يمثل يوسف وهبى نفسه.. بمعنى أنه كان قد رسم لنفسه شخصية محددة متكاملة.. كان يضع جزءا منها فى كل فيلم بحيث قد تختلف الملامح التفصيلية لكل شخصية يلعبها.. ولكن بحيث تصبح كل الشخصيات فى النهاية هى يوسف وهبى نفسه وكما كان يحب دائماً أن يقدم نفسه لجمهوره ..

وهناك فى تاريخ السينما المصرية عدد قليل من الممثلين الأقوياء جدا - قوة الشخصية التى يرسمونها لأنفسهم عند الناس وليس بالضرورة قوة الأداء - بحيث كانوا دائما أكبر من أى شخصية يلعبونها.. إما لأنهم يرسمون الادوار لانفسهم أو ترسم لهم فى حدود ما يطلبونه.. وإما لأنهم بحكم تأثيرهم الطاغى على الجمهور كانوا يبتلعون أى شخصية يلعبونها بحيث يظل «النجم» فى النهاية هو الباقي فى ذهن الناس وليس قلان أو علان الذى يمثلونه.. ومن هؤلاء الممثلين الذين أصبحوا هم الفيلم نفسه نجيب الريحانى ويوسف وهبى وأنور وجدى.. واسماعيل ياسين وعبد السلام النابلسى فى اتجاه آخر ..

وفى تقديرى أيضاً أنه يمكن معرفة الكثير - والكثير جدا - عن السينما المصرية

من خلال يوسف وهبى.. ليس فقط لان أفلامه تمثل نسبة هائلة من تراث السينما المصرية كله ربما لم يتفوق عليه أحد من حيث العدد.. وإنما لانها كانت مدرسة كاملة فى الموضوعات والأسلوب وطريقة الأداء.. وهى مدرسة تخرج منها الكثيرون فى مجالات التمثيل والكتابة والخراج.. بل وطبعت السينما المصرية - فى نسبة كبيرة منها على الاقل - بطابعها وتقاليدها حتى الآن.. وربما ولزمن بعيد قادم أيضاً لن يكون من السهل على السينما المصرية أن تنساها تماماً ..

وربما يكون أفضل من كلمات التابين والذكريات المحفوظة التى نكرها دائماً كلما رحل عنا فنان أن نعكف على مراجعة أعماله وتحليلها لنستخلص منها تاريخ الفن المصرى ومدارسه ومراحل تطوره.. وفى السينما تصبح المسألة أسهل.. لان التليفزيون لا يكف عن إعادة عرض الافلام القديمة حتى يحفظها الناس عن ظهر قلب.. ويفرقنا بها فى ذكرى كل فنان وكل عام بانتظام.. وهى مسألة أن كانت محل شكوى البعض.. يمكن أن تكون فرصة دراسة مجدية للبعض الآخر.. لو أن أحدا حاول ذلك ..

وفى فيلم «ليلى بنت الريف» الذى اذاعه التليفزيون بمجرد وفاة يوسف وهبى وجدت نفسى أجلس لاشاهد مآشاهده من قبل ألف مرة.. ولكن فى يدي ورقا وقلما هذه المرة لأحاول أن الاحظ ما أصبح ضروريا ملاحظته بعد موت الرجل الذى ولدنا على صوته مدويا وقامته مديدة ترهبنا بقدر ما تبهرنا.. ونثقف أو نختلف معها بعد أن كبرنا وبدانا نفهم.. ولكنها كانت دائماً إحدى الحقائق الاسياسية الراسخة فى حياتنا وتكويننا الفنى ..

ونلاحظ مثلاً أنه حتى عندما يكون «ليلى بنت الريف» من تأليف وخراج توجومزراحى فان الملامح الاساسية لشخصية يوسف وهبى تظل هى نفس الملامح التى يرسمها لنفسه فى الافلام العديدة التى كان يكتبها ويخرجها ويمثلها بنفسه.. باستثناء أن دور ليلى مراد التى كانت فى أوائل خطواتها فى مجال السينما يكاد يحتل نفس أهمية ومساحة دور يوسف وهبى نفسه.. ربما لافتمام توجومزراحى الشخصى بهذه المطربة الجديدة التى تألفت بعد ذلك فى السينما المصرية كما لم تتألف مطربة أخرى فى تاريخ هذه السينما كله.. حتى أم كلثوم التى لم تستمر تجربتها السينمائية نفس استمرار تجربتها كمطربة وحتى آخر سنوات حياتها .. ونلاحظ فى عناوين الفيلم الأولى أنهم كتبوا «رئيس التصوير: عبد الطليم نصر»..

وهو لقب غريب لم نسمعه قبل ذلك.. وأن الماكيبير كان حلمي رفلة.. والمحن رياض السنباطى.. وفى لوحة واحدة تضم أسماء كل الممثلين الثانويين على صفين - وكان هذا تقليداً جيداً فى السينما القديمة - نلمح بسرعة أسماء أنور وجدى الذى يلعب دور الشرير ويساعده عبد السلام النابلسى الذى كان شريراً هو الآخر قبل أن تفجر طاقته الكوميديّة النادرة.. وتحية كاريوكا التى تظهر فى لقطات معدودة.. وفردوس محمد التى تلعب أم يوسف وهبى وهى مسألة صعبة التصديق لانه لابد كان فى مثل عمرها إن لم يكن أكبر.. ولكن يبدو أن فردوس محمد ولدت لتلعب دور الأم من أول لحظة.. تماماً مثل عبد الوارث عسر الذى ولدنا لنراه عجوزاً من أول يوم !

ثم هناك بعد ذلك بشارة واكيم فى نفس النور الذى لا نعرفه بالضبط.. ولكنه الرجل الذى يلزم البطل باستمرار دون أن تعرف السبب سوى أن يضحك ويضحكنا بين وقت وآخر.. ولكى نكتشف فى ثلث الفيلم الأخير فقط أن يوسف وهبى نفسه الذى لا نعرف مهنته هو طبيب جراح وأن بشارة واكيم ليس «مضحك الملك» فقط.. ولكنه «التمرجى» أيضاً.. لكيلا يكون هناك فرصة لان يتركه بقيقة واحدة ..

ويبدأ «ليلى بنت الريف» أجراً بداية فى الدنيا.. فصحيح أن البطلة هى ليلى مراد لهذا السبب لابد أن تغنى عندما تفرح وتغنى عندما تحزن.. المخرجين عادة ينتظرون قليلاً فى حين أن «يدبروا» مناسبة تغنى فيها البطلة. ولكن توجو مزارحى كان مستعجلاً جداً فيما يبدو للمطربة التى يتحمس لها كثيراً.. فقد فتح الفيلم مباشرة ومن أول لقطة ويلا أى تبرير على ليلى الفلاحة الجميلة النحيفة جداً وهى تغنى وهى سائرة على جسر ما فى ريف ما: «يا سلام ع الحب».. دون أن يكون هناك أى حب بعد فى فيلم لم يبدأ حتى تلك اللحظة ..

ونفهم بعد ذلك أن ليلى مراد هى بنت أخت فردوس محمد التى تبدو سيدة ثرية تسكن قصراً وتملك أطيافاً ونفوذاً كبيراً فى البلد.. وتقول فردوس انها مشتاقة لابنها فتحنى الذى يعيش فى القاهرة والذى لم يزرها من زمن بعيد.. فتدبر مكيدة لحضاره إلى القرية بأن ترسل له خطاباً بأثما مريضة .

ويقطع الفيلم على القاهرة لنكتشف أن فتحنى الابن الشاب العايب هو يوسف وهبى العائد من سهرة صاخبة مع صديقه رشوان (بشارة واكيم).. ونفهم منه أنه لا يمارس عملاً معروفاً ولكنه يعيش على مائة جنيه ترسلها له أمه كل شهر.. ويكون واضحاً من مظاهر البذخ الشديد أن المائة جنيه أيامها كانت تصنع المعجزات..

وإنها على الأقل كانت تساوى عشرة آلاف جنية من فلوسنا نحن الشحيحة هذه الأيام !

ويضطر فتحى للذهاب إلى القرية متأففاً من كل مظاهر الحياة فى الريف.. وحيث «تعتقله» أمه عشرة أيام تكشف له فى نهايتها عن غرضها: وهو تزويجه من بنت خالته ليلي التى تملك أرضاً وخمسين ألف جنيه.. ولكن الشاب القاهري المدلل يرفض بشدة «أنا اتجوز الفلاحة دى لو اتعرضت على خدمة ماأرضاش» وهنا تكون الفرصة لكى تلقى الأم محاضرة عن مزايا الفلاحين.. وهى محاضرات كانت الافلام القديمة مولعة بحشرها بقاعاً عن «فئات الشعب الكابحة!».. وتتكرر كثيراً فى أفلام يوسف وهبى بالذات.. حتى نتصور أنه هو الذى كتب هذه العبارات وليس توجرمزراحي «وإن كنت كبرت ويقالك ريش ماتتساش أن قيمتك وسيمتك من عرق الفلاح!».. كلام كبير أوى كما نرى !

ولكن ليلي مراد الفلاحة نفسها تكون قد وقعت بالطبع فى حب ابن خالتها يوسف وهبى وبون أن تعلم بهذا الرقص.. ولذلك فهى تغنى اغنيته الثانية بعد عشر دقائق بالضبط من بدء الفيلم.. تنادى صديقتها سلوى لتغنى لها بسعادة فائقة: «يا سلوى فين انتى تعالى.. يا سلوى أنا زمنى صفالى.. قلبى صبح بين الاطيار.. بلبل سكران.. بين النجوم وبين الاغصان.. هايم وفرحان.. من السعادة والتمنى عاوزه أبكى عاوزه أغنى!»

وهى كلمات شديدة الرقة والجمال والعذوبة ونموذج لما كانت عليه أغانيها قبل عدوية بعشرات السنين.. وعندما كان بديع خيرى لا يزال فى الساحة قبل هجوم الهكسوس !

ويضطر فتحى للزواج من ليلي بالطبع بعد أن هددته أمه بحرمانه من الميراث.. ويقع هذا الخبر وقع الصاعقة على شلته من أولاد النوات «والصبيع» الذين ينفق عليهم فى القاهرة.. وعلى رأسهم بشارة وأكيم وأنور وجدى والنابلسى.. ويقول أنور وجدى أنه انفق «سته صاغ ونص» على التليفونات باحثاً عنه فى كل مكان.. وكان واضحاً أنه مبلغ ضخم.. ولابد أن المكالمات كانت بتعريفه!!

ويتسأل بشارة وأكيم غير مصدق: «فتحى بتاع كيمبريدج.. يتجوز من الارياف؟».. وهنا فقط نعرف أن يوسف وهبى - مثل معظم أفلامه - تلقى تعليمه فى أرقى جامعات العالم.. وهى مسألة كان حريصاً على أن يكررها باستمرار.. وهو

يصحب زوجته الاجبارية إلى قصره الفخم فى القاهرة.. لكن ليهملها ويستمر فى حياة اللهو والسهر مع أصدقائه.. ويعد سخرية الجميع منها يهمس أنور وجدى فى أذن النابلسى الخدامة دى عندها خمسين الف جنيه.. غير الفراخ والحمام والارانب..! ويقرر على الفور وضع خطة للايقاع بينها وبين زوجها صديقه يوسف وهبى لكى تتزوجه هو فيفوز بكل هذه الثروة .

وعلى المستوى الدرامى لاتخرج القصة بعد ذلك عن الخطوط الواهية للزوجة الفلاحة المهملة فى بيتها.. والتي يتركها زوجها ليوصل حياة العبث.. وعندما تحاول الاعتراض يرفع يوسف وهبى حاجب الازدراء الايسر الشهير قائلاً بعجرفة أنه حر فى حياته يفعل بها ما يشاء.. وانها حرة هى أيضاً طالما الخدم والحشم والعربية تحت أمرها.. بل أنها تضبطه عائداً فى الرابعة صباحاً مع صديقه توحة (تحية كاريوكا) بل وتسمعه يقول لها أنه يحبها هى وأنه لم يتزوج هذه الفلاحة التى يعتبرها «خدامة» الا من أجل ثروتها.. وهنا تصدم لىلى مراد جداً بالطبع.. ويصبح لا بد أن تغنى أغنية تندب فيها حظها رغم أننا الساعة ٤ الصبح.. وفعلنا تبدأ الموسيقى الحزينة.. ولكننا لا نسمع الاغنية حيث من الواضح أنها حذفت من هذه النسخة ..

كل هذا وأنور وجدى يرمى بشباكه على الزوجة التعيسة التى لسبب غامض جداً تعطيه خطايا ليسلمه لزوجها تعترف له فيه بأنها لم تحب غيره فى العالم ولكنها مضطرة للانفصال والعودة إلى القرية طالما أنه لا يريدھا..

ولكن على طريقة «الانقاذ على آخر لحظة» تظهر زوزو شكيب فجأة وبلا أى تمهيد لتقلب سير الاحداث رأساً على عقب.. يتضح أن زوزو صديقة قديمة لىلى وانهما كانتا زميلتين فى المدرسة.. امتى وازاى متقهمش.. والاغرب انها مدرسة فرنسية أيضاً.. حيث تسألها زوزو بالفرنسية: هل نسييتى الميردى ديبى؟ فتقول لىلى بفرنسية فصيحة: «لا.. اطلاقاً..» وهنا تنصحها زوزو بأن تخلع عنها ثياب الريف هذه وتصبح سيدة انيقة عصرية لتحارب زوجها بنفس الاسلوب.. وفى مشهد مونتاج واحد تشتترى لىلى مع زوزو كل فساتين البلد وتصبح سيدة مجتمعات راقية يتهاافت عليها كل الرجال.. فى احدى الحفلات تغنى فجأة تحت الحاح الجماهير أغنيتهى الرابعة: «أوجى يكون فات الاوان.. قلبى الى فاض شوق وانغام.. وطار بحبك مع الايام.. وتاه بطيفك فى الاحلام..» والكلام موجه لزوجها الموجود فى نفس الحفلة

والمندھش من هذا الانقلاب المفاجئ لزوجه الفلاحة السانحة .

ونرى بعد ذلك لقطات تاريخية نادرة لجروبي زمان عندما كانت الدنيا دنيا وسباق الخيول.. ويبدأ الزوج يتوعد لزوجه محاولا كبح جماح انطلاقها هذا فى الحفلات والنوادي.. ولكنها تردد عليه نفس ما قاله لها من قبل عن حرية كل منهما فى التصرف.. ثم تلقى عليه درسا اخلاقيا بليغاً عن ضرورة أن يتوقف عن حياة اللهو والعبث والبطالة ويعود لعمله كطبيب: «انتو عليكم واجب نحو الانسانية لازم تأنوه.. كل واحد فى الدنيا دى عليه واجب لازم يؤديه.. وبعد كده يرتاح ويحس بلذة الحياة».. ونحس أن هذه الموعظة هى حكمة الفيلم الاخلاقية.. أو «المورال».. وأن يوسف وهبى أيضاً هو الذى كتبها لانها تتفق مع اسلوبه الاخلاقى فى افلامه ..

ويستمر أنور وجدى فى ملاحقته ليلي بهدف الاستيلاء عليها وعلى ثروتها.. وفى مشهد خرافى فى «الكلوب» الفخم الذى قد يكون نادى الجزيرة مثلاً.. نراه جالسا مع صديقه عبد السلام النابلسى مفلسين.. ويقول لهما الجرسون أن حسابهما «ثلاثة صاغ ونص».. تصوروا!! ومع ذلك يقولان له: قيدهم ع الحساب!!

والزوجة الشريفة المحبة لزوجها رغم كل شىء تصفع صديقه الخائن أنور وجدى وتوفقه عند حده وتلقنه درسا أخلاقيا آخر: «هى دى الصداقة عندكم؟.. صداقة المدن؟.. تسرقوا حياة صديقكم.. تسرقوا راحته وشرفه ومراته..؟»

وينتقم أنور وجدى بتلفيق خطاب ليلي مراد بحيث يتصور يوسف وهبى أنها تخونه.. فتجئ الفرصة لمشهد خطابى من مشاهدته المشهورة: «يا للسفالة.. أنتى عايزة اسمى يصبح مضغة فى الافواه.. كنت اعتقد انك زى كل بنات الريف اللى يقدسوا الشرف.. لكن.. كلمة واحدة تطهرنى منك.. أنتى طالق!!»

وتعود ليلي المطلقة المظلومة إلى القرية.. ويضع يوسف وهبى كل همه فى عمله وإيحائه العالمية بعد أن تذكر فجأة أنه جراح خطير خريج كيمبردج.. ولا ينسى أن يقول كلمتين انجليزي: «نتيجة تجاربى كانت فىرى ساتيسفا كنورى!!» ويجرى جراحة نادرة لطفلة هى وحيدة أمها.. وبعد عشرة أشهر تكاد ليلي تتزوج ابن عمها فاخر فاخر.. ولكن القدر وحكمة ربنا تسوق أنور وجدى العايب الشرير مصابا فى حادث سيارة.. ليقع تحت رحمة يوسف وهبى بالذات الذى يجرى له جراحة نادرة بالطبع.. فيتوب ويعترف له بمؤامراته ضد زوجته ليلي البريئة الطاهرة.. وهنا يحدث المشهد التاريخى فى السينما المصرية.. يهرع يوسف وهبى بسيارته فى نص الليل

ليلحق ليلي قبل فرحها من ابن عمها.. وتسمع: ليلي.. فتحي.. ويحتضنها بملابسها
الريفية قائلا في ندم: «سامحيني.. أنا ما كنتش فاهم.. أنا دلوقتى بس عرفت قيمة
الهدوم دي!!»
الم يكن عالما ظريفا جدا لناس طيبين جدا وإلى حد التخلف العقلى احيانا؟..
ولكنهم ايامها كانوا الالهة الذين يبهرونا ويفسلون ادماغنا بكل ما زلنا نعيش عليه
الآن من أوهام؟!

الافلام المصرية فى مهرجان القاهرة :

«فقراء لا يدخلون الجنة»

إذا كان فيلم مدحت السباعى الأول «قيدت ضد مجهول» ينطلق من فكرة «فانتازى» جريئة ولكن قائمة على احتمالات الواقع وتفترض أن تستيقظ القاهرة ذات صباح لتجد أن هرم خوفوق قد سرق وتم تهريبه إلى الخارج واحتمال أن تستيقظ ذات صباح لتكتشف اختفاء نهر النيل.. وهى لم تكن تهويمات خرافية تماما لمن حاولوا أن يربطوا الفيلم بالفترة التى تم صنعه فيها.. فهو فى فيلمه الثانى «فقراء لا يدخلون الجنة» ينطلق من الواقع وحده ويلا أى خيال أو محاولة للهروب إلى أية ابياءات أو دلالات يمكن استخراجها منه.. لان الواقع هنا مباشر وحاد وصارخ بما لا يحتاج إلى أية اضافات من خارجه.. ولا يحتمل الا المواجهة المستقيمة وعينا فى عين ..

ولقد كان لابد من الترحيب بعمل مدحت السباعى الأول كعمل جريء بكل المقاييس لخرج وكاتب سيناريو شاب يكسر كل أطر السينما المصرية ومنطقها التقليدى فى رواية كل ماهو معقول وممكن فقط.. فاذا كانت هذه السينما تفتقد المنطق وهى تدعى انها تتحدث عن «الممكن» و«المعقول».. فلماذا لا يصبح من حق سينمائى جدي أن يقتحم مرة عالم ما هو خارج الممكن والمعقول فلعله يعثر على منطق الخاص الذى يجعله معقولا وممكنا جدا ؟

وهذا هو ما حدث بالفعل مع «قيدت ضد مجهول» الذى كان قدر الواقع فيه أكبر من أى خيال.. وأكثر منطقا.. وهذا هو ما أثار الاهتمام إلى أقصى حد بهذا الفيلم

الذى كان مغامرة جريئة بلا جدال وقدرة على التحليق فى الخيال خاصة حين تأتى من إسم جديد يقدم تجربته الأولى.. ومع التغاضى عن هذه الثغرة أو تلك فى أسلوب أو حرفية تنفيذ هذه التجربة .

وفى الفيلم الثانى لأى مخرج تختلف المقاييس بالتاكيد لتصبح أكثر دقة وتحديدا لنكتشف الجراءة هذه المرة أيضاً فى مجرد اختيار العنوان: «فقراء لا يدخلون الجنة» الذى افترض افتراضاً شخصياً أنه كان يمكن أن يكون «الفقراء» ولكن تم حذف «أل» التعريف لعدم التعميم وربما لأسباب رقابية بحيث يصبح «فقراء» هذا الفيلم فقط هم الذين لا يدخلون الجنة ولكن يظل العنوان جريئاً ومختلفاً على أى حال عن كل العناوين السطحية السهلة التى يلجأ إليها تجار «المطبوعات السينمائية» للبيع من مجرد «الافيش».. وهو فضلاً عن ذلك عنوان يوحى بالقسوة والمرارة فى فيلم مشحون بالفعل بالقسوة والمرارة.

وإذا كان يحسب لدحت السباعى فى فيلمه الأول جرأته فى اختيار الفكرة المفترضة ورسم خطوط الواقع من حولها يحسب له فى فيلمه الثانى أنه اختار موضوعاً من واقع مشاكل الناس الحقيقية معاناتهم الرهيبة لمجرد التشبث بالحياة كل يوم.. وهو واقع يوحى مرير يزداد أختناقاً كل صباح ويتعلق بكل الفقراء وليس فقط بفقراء هذا الفيلم.. وبغض النظر حتى ما إذا كانوا سيدخلون الجنة أم لن يدخلوها.. فلعلهم مشغولون حتى عن هذا السؤال باعتباره قضية مؤجلة إلى ما بعد الموت.. بينما كل ما فى هذا الفيلم متعلق بالحياة ..

ويبدأ الفيلم بمشهد قبل العناوين للطفل أحمد (محمود عبد العزيز) الذى يضبط أبوه أمه متلبسه بالخيانة فيقتلها أمام عينيه فى حلم مربع بالنسبة لأى طفل يظل يطارده بعد ذلك طوال حياته.. وبعد أن يموت الأب أيضاً يلتحق الطفل بأحد الملاجئ إلى أن نراه شاباً فقيراً يعيش ظروفًا بالغة القسوة والوحشية فى مجتمع لا مكان فيه فى الواقع للفقراء.. فحتى حجرة السطح الحقيبة التى يسكنها هذا الشاب لا يملك إيجارها ويهدده صاحب البيت الجشع بطرده منها.. رغم أننا نرى هذا الشاب يقتل نفسه فى الاعمال الحقيبة ليكسب عيشه ويكمل دراسته للحقوق التى أوشكت على الانتهاء فى نفس الوقت .

وهنا يثور سؤال أولى عن تناقض تلك الاعمال التى يلجأ إليها هذا الشاب بين وقت وآخر.. فبينما نراه يعمل فى «كافيتريا» نكتشف أنه ينظف دورات المياه مع أن

مظهره ودراسته الجامعية تؤهله للعمل «جرسونا» على الأقل وبنون ايه حاجة لهذه المبالغة فى الامتحان.. ثم نحن نراه فى نفس الوقت يعمل (ميكانيكا) فى ورشة سيارات إلى حد إصلاح محركاتها وهى مهنة ليست سهلة إلى هذا الحد بحيث يمارسها كل من بيعت عن عمل.. ثم هى مهنة تعرف جميعا أنها أصبحت - اذا كان الفيلم يتحدث عن أيامنا الحالية - تدر ذهابا بحيث لا نفهم كيف يتركها بهذه السهولة شاب فى مثل هذه الظروف ولجرد خلاف طارئ مع صاحب الورشة على الانصراف ريع ساعة مبكراً ..

ثم نحن نرى هذا الشاب الذى لم تبق سوى شهور على انتهاء دراسته للحقوق.. نراه مرة ثالثة يذهب للتمرين فى مكتب أحد المحامين وهو عمل منطقي جدا بالنسبة لدراسته ومستقبله ويمكن أن يدر بعض المال.. ولكننا لا نعرف ما الذى فعله فى هذا المكتب الا عندما نسمعه يقول بالصدفة لصديقة أحمد بدير أنه تركه فجأة وبنون أن يقدم مبررا مفهوما الا أن يكون هذا الشاب نفسه راغبا عن عمد فى هذا التشرد وفى هذا البؤس.. هذا لو تجاوزنا اصلا عن سر هذه المواهب الجماعية الغريبة التى تجعل شابا قادرا على اصلاح «موتورات» السيارات يقبل بتنظيف دورات المياه يترك التمرين على الحماية بلا سبب واضح ..

هذه التناقضات ليست مجرد تساؤلات على هامش الشخصية.. بل أنها ضرورية جدا لفهم تركيب الشخصية الاساسي.. خاصة وأن السيناريو لم يحاول الاستفادة من «قلب المهن» هذه فى تغذية أو توضيح تناقضات الشخصية واهتزازاتها على النحو المأساوى الذى سارت إليه الاحداث بعد ذلك .

وعلى مستوى آخر موازن يتعرف على سلوى (آثار الحكيم) الفتاة الجميلة الرقيقة التى تعمل فى شركة ما بمرتب ٤٥ جنيه تعول بها أسرة فقيرة بحيث يصبح نصيب الفرد ٣٥ قرشا فى اليوم للمسكن والماكل والملبس وكل الاحتياجات الاخرى وهى حسبه فاجعة بالطبع.. خاصة لو عرفنا أن هذه الاسرة تعاني هى ايضا من مشكلة تراكم ايجار الشقة إلى رقم أصبحت عاجزة عن سداده ..

وهنا نتعرف على الشخصية الثالثة: المعلم باقوت (محمد رضا) صاحب البيت وصاحب المخبز وصاحب الحى كله الذى يمثل النمط التقليدى للمعلم الجشع مالك كل شيء والطاغية الفاسد اخلاقيا ايضا.. فبينما يأمر بطرد الشاب من حجرته ما لم يدفع الايجار المتأخر.. يساوم الفتاة الصغيرة على شرفها لأنه يشتريها.. وعندما

ترفض بعنف يرفع قضية لطردها من الشقة لنفس السبب ..
ونكتشف أن أحمد وسلوى تربطهما علاقة حب وحلم بالزواج والبيت والغد الذي
لايد أن يكون جميلا ما دام الامس كان شبحا إلى هذا الحد.. ويتعرض الشابان معا
للقهر والاذلال الهائل ثمنا للفقير.. ومن عدو مشترك واحد هو صاحب البيت الذي
يهدهما معا بالطرد .

وهنا يضع الفيلم ايدينا ويوضح على إحدى المشاكل الاجتماعية الخطيرة في
مصر اليوم وهى مشكلة الاسكان.. ويضع بطلينه الشابين باستمرار في مواجهة أو
أسفل العمارات التى تلو كل يوم ولكنها ليست للفقراء.. وإن كان الفيلم قد اختار
زاوية غريبة نوعا ما من زوايا مشكلة الاسكان كما نحسها جميعا ونعانى منها..
فكما اختار لنفسه بطلا ذا ظروف خاصة.. إذ حدث بالصدفة أن ضبط أبوه أمه
وهى تخونه فقتلها وبخل الطفل الملجأ.. وهى مسألة لا تحدث بالتأكيد كل يوم ولكل
اطفال مصر.. بدلا من أن يختار شابا عاديا يواجه ظروفا صعبة دون أية خيانات أو
ملجئ فهو يختار للحديث عن مشكلة الاسكان نموذجا غريبا جدا.. وبدلا من أن
يهاجم الملاك الجشعين الذين يتاجرون بمصائر الناس ويتركونهم فى الشارع..
يهاجم مالكا لبيت قديم كسيح لمجرد أنه يطالب بالإيجار المتأخر ..

واعترف بأننى لم أستطيع أن امنع نفسى طول الوقت عن التساؤل عن الخطأ
الحقيقى فى موقف المعلم ياقوت صاحب البيت.. فبغض النظر عن مسائل فساد
الاخلاقى وأشتهاهه لفتاة فى عمر ابنته.. فمن الذى يتوقع منه أن يكون ملاكا بحيث
يصبر على الايجار المتأخر لدى الشاب أو لدى الاسرة.. وايا كانت دوافعه الحقيقية
وراء موافقته على تأخير ايجار الاسرة كل هذه الشهور إلى أن تضخم إلى هذا الحد
فلماذا وافقت الاسرة نفسها خاصة اذا كان الرجل طامعا إلى هذا الحد فى ابنتهم
الجميلة.. وكيف لم تبدر منه بادرة واحدة لهذا الطمع طوال هذه الشهور قبل أن يبدأ
الفيلم ؟.

ليست هذه هى المواجهة الحقيقية اذن لمشكلة الاسكان.. أو ليس هذا هو
النموذج..

ما يحدث بعد ذلك هو «مضاعفات» أجاد مدحت السباعى رسمها جيدا حرفيا
ككاتب للسييناريو.. ولكن تفتقد المنطق.. فصحيح أن مشهد اقناع محمد رضا لأثار
الحكيم بدخول شقته ليوقع لها على الايصالات المتأخرة تمهيدا لشطب قضية الطرد

كعربون الصلح بينهما .. تم تنفيذه بشكل مقنع كتابة وتمثيلا .. ولكن ليس منطقيا أن توافق فتاة عصرية ذكية على دخول شقة رجل بهذه السذاجة وايا كان السبب .. وهو الذى هاجمها من قبل بهدف واضح جدا هو اغتصابها حتى أنها صفعته صفعه مدوية .. فكيف تقتنع فى مشهد واحد من بقيقتين بأنه تحول فجأة إلى ملاك بحيث تدخل معه شقته بمفردها وهى لابد تعلم أنه يعيش بمفرده تماما .. وهى مسألة أخرى غريبة فى ذاتها .. فكيف يعيش رجل كهذا بمفرده تماما بلا زوجة ولا أولاد ولا أقارب ولا خدم ؟ ..

ويغض النظر عن مسألة سكن رجل بمفرده .. فمن الذى يمكن أن يقتنع بأنه ما زال ممكنا هذه الايام اغتصاب فتاة عنوة اذا لم تكن تريد ذلك حقا .. خاصة فى بيت شعبى فى حى شعبى يعج بالناس يتردد فيه أى صوت الف مرة عبر الجدران ؟ .
يلقى هذا الموقف نفسه كثيرا من الغموض حول حقيقة تركيب شخصية الفتاة سلوى نفسها .. ما الذى تريده بالضبط وما الذى لا تريده .. هل هى شريفة حقا أم تحمل مقدما بنور استعدادها للانحراف ؟ .. وإذا كانت شريفة حقا وتم اغتصابها عنوة فكيف قبلت المبلغ الكبير الذى القاه المعلم على جسدها بعد « العملية » ؟ أو ماذا كان موقفها من هذا المبلغ على الأقل ؟

قد يقال أنها اضطرت لقبوله تحت ظروف الفقر والحاجة والتهديد بالطرد من المسكن .. ولكن كلها مبررات واهية فى أى اختيار حقيقى للشرف .. لا سيما أن سلوك الفتاة مع عرفان بك (حسين الشربيني) صاحب العمل الذى التحقت به بعد ذلك يؤكد استعدادها للانحراف .. وهو ما لم يعالجه الفيلم بوضوح أو بعمق ومن هنا لم ينجح تماما فى اقناعنا بتعاطفه معها كضحية الفقر والظروف الصعبة .. فلا كل الفتيات يلجأن لنفس التنازلات حتى أمام ضغوط أبشع من هذه .. ولا الفيلم أقنعنا بمقاومتهم الحقيقية لهذه الضغوط بحيث يصبح سقوطهن بعد ذلك مبرراً ..

وما يضاعف من فداحة سقوط سلوى غير المقنع فى فراش المعلم ياقوت السفاح الطاغية .. هو أنه لم يكن سقوطا قديرا أو حتميا كما يبدو .. وانما لم يستطع الفيلم أن ينجو فيه من « مصيدة الصدفة » التى تحكم السينما المصرية التقليدية .. فلقد استطاع جبيبها أحمد أن يعثر على المبلغ المطلوب لدفع الايجار المتأخر .. ولكنه لم يستطع أن يجد (تاكسى) .. فوصل متأخرا .. وصعدت هى إلى حجرته لتبحث عنه فلم تجده .. وبينما هى تهبط السلم قابلها المعلم واستدرجها وحدث ما حدث .. فماذا لو

أن أحمد كان قد لحق بها؟ وكيف كان يمكن أن تمضى دراما الفيلم بعد ذلك ؟
ولست شخصيا من انصار حل مشاكل المجتمع المصرى فى السينما بالجريمة
دائماً وكأنه ليس هناك حل آخر.. فكل شخصياتنا تخرج من أزماتها بأن يقتل هذا
الشخص ذلك الشخص.. والمسدسات والسكاكين متوفرة فى السينما المصرية بشكل
مرعب.. وصحيح ان هذا يحدث أحيانا فى واقعنا والا ما وجدت صفحات الحوادث
مادتها.. ولكن ليست هذه هى الدراسة الحقيقية للواقع المصرى ومحاولة تحليله
والبحث - ولا أقول العثور - عن حلول لمشاكله والا بقينا إلى الأبد فى اطار منظور
يوسف وهبى للواقع كفاجنة دموية مستمرة ..

ولو أننا سلمنا بأن «شهير» هذا الفيلم هو المعلم ياقوت رمز الاستغلال والجشع
واستغلال معاناة الناس - مع أن الرجل ليس كذلك فى الواقع حتى وهو يشتهى فتاة
فى عمر ابنته وهى مسألة متعلقة بالأخلاق وليس بالاستغلال - فانه بالتأكيد لم يكن
العدو الحقيقى الذى ينتقم أحمد فى شخصه من كل عذابات فى الحياة.. حتى لو
كان قد عرف بإغتصابه لحبيبته.. فلا بد أن يضع فى اعتباره نصيب فتاته نفسها فى
هذا السقوط وهو الذى رآها يعينيه تتسلل من شقة المعلم.. وهو ما حدث بالفعل
عندما قاطعها بعد ذلك ولم يكشفها حتى بمعرفته السر الا قرب نهاية الفيلم والسبب
غير مفهوم.. فلماذا يصب غضبة اذن على ياقوت وحده إلى حد قتله.. وصحيح أن
السيناريو ربط بذكاء بين ياقوت وكابوس خيانة الأم وقتلها الذى يعذبه من طفولته..
ولكننى لا أعتقد أن هذا كان مبرراً كافياً لأقدام شاب بهذا التكوين الرومانتيكى على
القتل بهذه السهولة.. وكنت أتصور أن يوجه غضبه إلى فتاته أكثر .

ورغم ذلك فإذا كان النصف الأول من الفيلم متماسكا إلى حد ما.. يقع النصف
الثانى وفيما بعد جريمة القتل فى عدم التماسك والثروة والرغبة فى قول كل الاشياء
فى فيلم واحد ..

فنحن أمام التحقيقات البوليسية التقليدية مع أن أكتشاف غياب الشاب بعد
الجريمة فضلا عن أكتشاف بصماته كان كفيلا بحل اللغز فى دقيقة واحدة.. ولكننا
ندخل فى لعبة «القط والفأر» بين المحقق الذكى يوسف شعبان والمجرم الذكى محمود
عبد العزيز.. وهى لعبة غريبة جدا تسمح للطرفين باللقاء «والدردشة» كل يوم سواء
فى مكتب المحقق أو حتى بيته.. وهو محقق غريب جدا مشغول جدا طول الوقت
باصلاح جهاز تسجيل.. يتلذذ بشكل غامض بتعذيب قاتل واستنزافه ومطاردته

بالاشباح والمخبرين لكى يدفعه للهاوى والاعتراف ..

ثم نحن أمام ظلال من « الجريمة والعقاب » حيث المجرم المثقف النبيل الذى يحوم حول الجريمة ويدخل مباراة مع المحقق ثم يشفق على متهم برئ فيتقدم هو للاعتراف... بل أننا حتى أمام « هملت » الذى يظهر له شبح أبيه... ولكن مع بعض اىحاءات معاصرة للشركات التى تستاجر الفتيات الجميلات بمبالغ مغرية.. « البيه المدير » الذى يغرى سكرتيرته لهدف واضح من أول لحظة.. ولكن الفتاة تخطب دائماً عن الشرف ثم توافق دائماً أيضاً فى النهاية وإلى حد الذهاب إلى شقة المدير « ليفتصبها » هو الآخر.. وهو اغتصاب « ظريف جداً » لا ندرى فيه من يفتصب من.. ولا نضع أيدينا على النوافع الاجتماعية الحقيقية وليست « هوامشها ».. كما لا نستطيع أن نتبين الحدود بين الجلادين والضحايا.. وهل الجلادون هنا هم جلادون حقاً مثل المعلم ياقوت أم مجرد « أذيال جلادين ».. وهل الضحايا هم ضحايا ظروف قاهرة أم ضحايا بارادتهم ؟

أن حديثي يتركز هنا حول السيناريو باعتبار خبرة مدحت السباعى السابقة فى السيناريو.. ولكن وكما فى فيلمه الأول تبقى آثار واضحة من أسلوب الكتابة (الفيديو) من حيث كم الحوار الهائل والمشاهد المجانية التى يمكن حذفها وفقدان التركيز على قضية واضحة وهدف واحد بعيداً عن التشعب والقفز من نقطة إلى أخرى ..

ولكننا فى النهاية أمام موضوع جيد تبدأ جودته من لحظة أختياره واختيار نوع الشخصيات التى يقرر أى فنان التعامل معها وعرض معاناتها.. أياً كان أسلوب هذا العرض والتناول.. وأياً كان الرأى فى هذه النقطة أو تلك.. فنحن أمام موقف اجتماعى صحيح.. ولكن ينقصه فقط النضج على نار التجربة والخبرة فيلما بعد فيلم.. وهى مسألة ستتحقق قطعاً !

«العار ..» غريبة: السينما الجيدة تكسب أيضاً !

غريب جداً أن يحذرك صانعو فيلم ما من أن تذهب لمشاهدته في دار السينما .. بدلا من أن يشجعوك على أن تذهب .. ولكن هذا هو ما حدث بالضبط .. فعندما سالني أحد العاملين في فيلم «العار» لماذا لم أكتب عنه حتى الآن .. قلت له: لأنني ببساطة لم اشاهده بعد ولأن مغامرة الذهاب إلى دار سينما لمشاهدة فيلم مصري مع الجمهور - خاصة إذا كان الاقبال عليه شديدا كما اسمع عن هذا الفيلم - أصبحت تجربة أليمة جدا ورهيبة جدا تدعو إلى التردد وأحيانا إلى الخوف وإلى أن تصبح لدينا ظروف مشاهدة إنسانية ومتحضرة لا للنقاد فقط ولكن للمشاهد العادي الذي من حقه أن يذهب إلى السينما ليرى أولا ويسمع ثانيا ثم يفهم ثالثا .. لا الذي يذهب ليطلق طاقاته الوحشية المحبوسة على مدى ساعتين في الظلام ..

وقال الصديق المشترك في فيلم «العار»: عندك حق .. ولكنني انصطك بعدم مشاهدة هذا الفيلم في السينما لسبب آخر أيضاً .. وهو أنك لن تسمع شيئا على الإطلاق والحوار مهم جدا .. فماكينه العرض سيئة .. والجمهور يحدث ضجة أسوأ .. ولذلك ادعوك لمشاهدته على «فيديو» عندي على الأقل لتسمع الصوت ..

وقبل أن أفتح فمي بالاعتراض قال: عارف حتقول ايه .. تعال ولن أقدم لك غير كوب شاي تشربه أو لا تشربه أنت حر .. وأعدك بأن أضعلك في غرفة وحدك وأغلقها عليك ولا أناقشك في الفيلم بكلمة واحدة .. وأكتب عنه بعد ذلك كما تريد أو لا تكتب عنه على الإطلاق .. ولكن من حقنا ألا نرى الفيلم في دار السينما والا سيضيع مجهودنا كله .. فمن حقنا أن نسمع شريط الصوت على الأقل !

وفعلا ذهبت ورأيت هذا الفيلم على شريط «فيديو» .. وفعلنا رأيت وسمعت وفهمت .. ولكنني خرجت من كل هذه المقدمة بعدة اكتشافات غريبة جدا ..

أولا .. أنه أصبح على الناقد الآن أن يصحب عنده «فيديو» بالفى جنيه إذا أراد أن



العار - إخراج علي عبد الخالق - ١٩٨٢

يحترم نفسه بل اذا اراد حتى أن يمارس عمله ..
 وثانياً .. أن مستوى الماكينات فى السينما المصرية أصبح على هذا الحال من
 الرداءة سواء من عمليات التسجيل والاستوديوهات والمعامل وإلى عملية العرض ..
 وإن احدا لا يتحرك ..
 وثالثاً .. أن أصحاب الافلام انفسهم يعرفون هذه المسألة جيداً ولكنهم يتركون
 أفلامهم تعرض بهذا الشكل لانه ليس أمامهم حل آخر .. وكل ما يستطيعونه هو أن
 «يلحقوا» النقاد وليس مهماً أبداً أن «يلحقوا» الجمهور ..
 والمذهل أن كل الاطراف راضية .. صاحب الفيلم وصاحب دار العرض والجمهور
 نفسه .. والعمليّة «ماشية» .. فالافلام تصنع كل يوم بهذا الشكل وتعرض بهذا الشكل
 ولا أحد يشكو .. ولا شىء يتوقف ..
 وصحيح أنني شربت الشاي .. ولكن لا علاقة لهذا بكون «العار» فيلماً جيداً حقاً ..
 بل وجيداً جداً حتى يمكن أن أقول «مفاجأة» ..
 وللمفاجأة أكثر من مصدر فى الواقع .. منها مثلاً أن مخرجه على عبد الخالق
 الذى تحمسنا كثيراً لفيلمه الاول «أغنية على المر» منذ سنوات تبدو سحيقة جداً

لهول التحولات والتغيرات التي حدثت منذ ذلك الحين.. لم يصنع بعد ذلك فيلماً لافتاً للنظر بل بدأ مستسلماً ولأسباب عديدة متعلقة بالسينما المصرية كلها.. لنوع من الأفلام لا لون لها ولا طعم ولا رائحة.. ولم يكن يبدو أنه مستعداً لمقاومة ذلك .. والمصدر الثانى للمفاجأة أن كاتب السيناريو محمود أبو زيد قدم بعض المحاولات التى لم تكن تدل على شيء إطلاقاً ثم توقف لبعض الوقت.. فما الذى يمكن أن يعود به يعنى إذا ما قرر أن يعود ؟

ولكنى أعترف بأننى دهشت أولاً للضجة التى أثارها الفيلم ليس على المستوى التجارى.. فهذه مسألة قد تكون ضد الفيلم وليست معه فى ظروف السينما الحالية.. وانما على المستوى النقدي.. وحتى على مستوى المتفرج العادى ولكن المثقف.. وإلى حد أن بعضهم قال لى انه مستعد لمشاهدة الفيلم مرة ثانية .. ويمكن أن يكون هذا مدخلاً مناسباً للكلام عن فيلم «العار» ..

فأهم ما نجح فيه أنه حقق المعادلة الصعبة.. أو التى كان البعض يزعم انها صعبة.. وهى كيف نصنع فيلماً جيداً ومحترماً وجماهيرياً فى نفس الوقت.. بحيث يرضى الجمهور العادى - حتى فى ظروف تدهوره الحالية - نون أن يجد فيه حتى أكثر النقاد تشدداً ما يمكن أن يرفضه.. وانما على العكس يجد فيه الكثير مما يتحمس له ..

ولقد كنت أتذكر طوال الوقت شيئاً مدهشاً.. فنحن هنا فى قلب عالم المخدرات أيضاً.. والدخان الأزرق يملأ أسماء الفيلم و«الجوزة» تتصدر «الافيش» نفسه.. فلماذا لم نحس بالاشمئزاز الذى تثيره فينا الأفلام الأخرى ؟

الجواب بسيط جداً وأبى طفل حسن النية يعرفه.. وهو أن أحداً ليس ضد المخدرات وليس ضد الجنس نفسه ما دامت هذه الأشياء جزءاً من حقائق حياتنا.. ولكن ما يجعل فيلماً فيه جنس ومخدرات ومحترماً وفيلماً آخر رخيصاً هو كيفية استخدامه وتوظيفه لهذه الحقائق وما الذى يقوله من خلالها اذا كان يريد أن يقول شيئاً من اصله.. وبحيث لا يزعم فيلم ما انه يهاجم تاجر مخدرات فيصبح منتجاً نفسه اسوأ وأشد ضرراً من تاجر المخدرات !

وهذه كلها بديهيات طبعاً.. ولكن يبدو أنه كان لا بد أن يجئ فيلم مثل «العار» ليصبح دليلاً حياً وقوياً على هذه البديهيات .. والجديد والجريء فى هذا الفيلم أنه يقتحم أيضاً منطقة محرمة مزروعة بالالغام

حول مفهوم الاخلاق والدين والتقوى الزائفة عند بعض الذين فسروا هذه القيم العليا تفسيرهم الخاص الذى يتفق مع مصالحهم الدنيا المتناقضة تماما مع الدين والاخلاق والتقوى كما شرعها الله.. ونحن جميعا نعرف فى حياتنا بالتأكيد نماذج عديدة من الذين رفعوا شعار «هذه نقرة.. وهذه نقرة» المشهور.. ليبرروا لانفسهم ارتكاب أبشع الجرائم ما داموا يضعون على وجوههم قناعهم الدينى.. وأعتقد أن محمود أبو زيد كان ذكيا جدا حينما اختار قضية المخدرات بالذات موضوعا لهذا التناقض.. فهى أكثر القضايا ارتباطا بهذا المفهوم الخادع.. فكثير من تجارها ومروجيها ومدمنيها يوهمون أنفسهم وغيرهم بأنها ليست حراما طالما لم ينزل نص واضح بتحريمها كما حرمت الخمر مثلا.. ومتجاهلين بالطبع كل الجوانب الاجرامية الاخرى للمشكلة ..

ومن هنا يصبح الحاج عبد التواب (عبد البديع العربى) ليس نموذجا لهذه الفئة فقط وانما من أقوى نماذج السينما المصرية كلها وأكثرها جرأة وعمقا.. لانه لا يظل دالة على عالم المخدرات فقط وانما على نماذج اجرامية أخرى فى مجالات البيع والشراء والمقاولات والعمارات وكل الاشياء الاخرى والتي لا ترى أى تناقض بين الدين والمفهوم الخاطى للحلال والحرام عموما وبين الكسب غير المشروع .. ويركز السيناريو كل رؤيته الكلية ومحتواه بقوة فى شخصية الحاج عبد التواب رغم أنها تمر سريعا فى بضع دقائق فى بداية الفيلم.. فهو رجل يمثل فلسفة كاملة: تجارته العلنية العطاردة.. يبيع بالضارة أحيانا لوجه الله ..

يرفض ٣٠ ألف جنيه فوائد أمواله فى البنك لانها فوائد ربا.. «واحل الله البيع وحرم الربا».. ويرفض حتى أخذها وتوزيعها زكاة للفقراء لأن الزكاة لا تجوز من المال الحرام.. يبيع كل ممتلكاته فجأة بنصف مليون ويقترض من البنك ربع مليون آخر بضمنان تجارته لكى يدفع صفقة مخدرات بمليون جنيه أرباحها ٤٠٠٪ أى أن المليون سيعود خمسة ملايين.. ويكمل له «الرجل الكبير» الذى يدير عمليات المخدرات الربع مليون الباقي إلى أن تصل «البضاعة» بعد أسبوعين.. ولكنه يموت فجأة هو ورجاله فى حادث سيارة وهو عائد من الاسكندرية.. فيصبح على ابنه الاكبر كمال (نور الشريف) أن يكمل الصفقة والاضاع «شقا العمر كله».. وهنا تبدأ أول خطوط الصراع الرهيب على امتداد الفيلم بعد ذلك ..

هذا الابن الاكبر الذى أخرجه الأب من دراسته الثانوية ليعاونه فى تجارته العلنية

والسرية هو الامتداد الطبيعي للأب.. وهو الوحيد الذى يعلم سر أبيه.. وإن النعيم الكبير الذى تعيش فيه أسرة رجل «البر والتقوى» هى من تجارة المخدرات وليست من العطارة فقط.. والرجل ربى أولاده جيداً.. أبنة شكرى (حسين فهمى) ترقى منذ أيام فقط إلى رئيس نيابة وظيفته أن يحقق مع المجرمين ومنهم تجار المخدرات.. وأبنة الآخر عادل (محمود عبد العزيز) طبيب أعصاب وظيفته أن يعالج المهزوزين نفسياً.. ومن هنا ذكاء اختيار الوظائف تأكيداً للتناقضات الوهمية فى «السطح الاجتماعى».. والأبنة الصغرى (إلهام شاهين) طالبة فى بكالوريوس زراعة ومخطوبة لضابط بوليس شاب.. والأم أمينة رزق سيدة مصرية فاضلة حجت ست مرات وكان المرحوم قد وعدّها «بالحجة السابعة» بعد أتمام الصفة!..

الجميع حتى وفاة المرحوم كانوا يتصورون أنه ملاك التقوى والفضيلة لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه.. وعندما يبدأ الخلاف على التركة يضطر الأخ الأكبر تحت ضغوط نفسية هائلة وفى موقف درامى من أفضل ما قدمته السينما المصرية.. لأن يصارح العائلة «الشريفة» بالحقيقة الفاجعة.. أن المرحوم ببساطة كان تاجر مخدرات ..

ويجيد السيناريو ببراعة رسم ربود الافعال على كل شخصية على حدة وحسب تكوينها وأطباعها الحقيقية.. الانهيارات والتمزقات والضباع الكامل.. الأخ طبيب الاعصاب يبدو مهزوزاً رومانتيكياً هزته الصدمة تماماً لا يعرف ماذا يريد لأن مشكلته أنه لا يريد شيئاً على الاطلاق الا النجاة بأى ثمن من هذا العار.. الأخت أكثرهم استقامة مع نفسها تفسخ زواجها من ضابط البوليس لأنها ترى أن من النفاق استمرار هذا الزواج وهو لا يعرف حقيقة أبيها.. الأخ الأكبر الذى تحيطه المشاكل من كل جانب لا يرى الا ضرورة استمرار الصفة واستلام البضاعة والا خسرت هذه الأسرة كل شيء.. ولكن مشكلته أنه لا يجد رجالاً قادرين على معاونته فى انتشارال مخدرات من البحر بعد موت أعوان أبيه.. الأخ رئيس النيابة هو أعمق شخصيات الفيلم على الاطلاق واغناها درامياً.. فهو أكثر الجميع رفضاً واشمئزازاً من تجارة أبيه وأكثرهم تشنجاً ودفاعاً عن الفضيلة والحلال والحرام.. ولكنه أكثرهم طمعاً فى نفس الوقت فى الثروة القادمة لأنه حريص على تكوينه العائلى ومظهره الاجتماعى ويرفض التنازل عن أى مكسب والعودة إلى الفقر ويريد أن يجمع كل شيء معاً: الفضيلة والثروة أياً كان مصدرها.. وهو يبحث لنفسه عن مبررات منافقة

ومخادعة لكى يوهم نفسه بأن سلوكه سليم أخلاقيا .. ويكتفى بالاستقالة من عمله فى النيابة متصورا أن هذه هى التضحية الوحيدة المطلوبة منه من أجل تحقيق الاستقامة الاخلاقية والتواءم مع النفس! وقد ادى حسن فهمى هذه الشخصية الصعبة بامتياز حقيقى يجعله افضل انواره على الاطلاق ..

وهكذا نجد انفسنا أمام سيناريو محكم الصنع إلى أقصى حد.. يتحدث عن الواقع تماما.. فيلتقط مشكلته الاسياسية من هذا الواقع الذى يمكن أن نراه حولنا فى أى مكان حتى لو كانت شريحة هذا الواقع هى المخدرات.. وطالما أن المخدرات هى حقيقة موجودة وقوية فى التركيب الاجتماعى ..

ثم هو سيناريو يتعامل مع المنطق وليس مع الوهم.. فهناك منطق فى اختيار الشخصيات والاحداث والافعال وربود الافعال.. وتكوين كل شخصية وادافعها وأطماعها وصراعاتها المتنوعة والمتناقضة مع غيرها.. ويحيث تظل الشخصيات بشرا حقيقيين وليست كليشيهات مكررة وسطحية خالية من أى معنى أو تكوين انسانى الا تكوين نجم السينما فلان أو علان .

يبدأ بعد ذلك صراع أساسى آخر هو بحث الاخ الاكبر عن معاونين له فى عملية انتشار المخدرات من البحر.. وهنا لم أستطيع أن أقتنع تماما بأن تاجر مخدرات مجرب مثل كمال (نور الشريف) ورث كل خبرة أبيه يمكن أن يعجز إلى هذا الحد فعلا عن مجرد العثور على رجلين يمكن أن يشتركا معه فى هذه العملية التى تتطلب مجرد الفوص تحت الماء رغم كل الصعوبات التى حاول أن يؤكداه الفيلم.. بحيث لا يصبح أمامه بديل الا أن يستخدم شقيقه اذا كانا يريدان نصيبهما فى الثروة.. ولو أن هذه الثغرة نفسها اعطت الفيلم مادة صراع درامية هائلة فى حيرة الشقيقتين وتردهم بين قبول المغامرة أو رفض الثروة الحرام.. وهنا تثار عدة تساؤلات أخرى...

فاذا كانت العملية خطيرة إلى هذا الحد بحيث لا يصلح لها الا «العيال المخلصة» – بتشديد اللام – فكيف يصلح لها شابان (بهوات) أحدهما رئيس نيابة والثانى طبيب أعصاب بحيث يتحولان فجأة إلى مغامرين يلبسان «بدل الفوص» لانتشار مخدرات ؟

واذا كان الاخ الطبيب مهزوزا مترددا كما رأيناه ورافضا للثروة فى نفس الوقت وراغبا فى ترك العملية كلها كما سمعناه أكثر من مرة فكيف واصل التورط فى

العملية الخطيرة حتى النهاية رغم عدم وجود دافع قوى حتى لو كان التوفيق بين شقيقيه.. وهل الرغبة فى هذا التوفيق تمنعه من الانسحاب من البداية وإلى حد المشاركة فى مغامرة إجرامية متناقضة مع تكوينه كله خصوصاً وهو الوحيد الذى بلا أية أطماع ؟

كيف يمكن لزوج بالتركيب «البلدى» هو نور الشريف فى الفيلم أن يصحب زوجته (نورا) أصلاً إلى الاسكندرية لمشاركته فى مغامرة خطيرة كهذه حتى لو كانت تعلم بتجارته فى المخدرات؟.. بل كيف يمكن أن يتطور الامر بعد ذلك إلى موافقته على أن تحل محل أخيه حسين فهى الذى جبن فجأة عن النزول إلى البحر.. وكيف نكتشف فجأة أيضاً أن فتاة بسيطة كهذه يمكن أن تفوض فى البحر لانتشال مخدرات.. وكيف يمكن أن يسمح التركيب الاخلاقى لزوج «بلدى» بأن يخاطر بزوجه إلى هذا الحد رغم حبه الكبير لها ؟

كل هذا تمهيداً لأن تغرق الزوجة بعد ذلك لإحداث موقف مليودرامى لم يكن الفيلم فى حاجة إليه حتى يهدف الإعجاب الجماهيرى.. فالفيلم ملئ بأسباب الإعجاب الجماهيرى.. والواقع أن شخصية الزوجة كلها هى أضعف شخصيات الفيلم ولم تكن لها وظيفة درامية ضرورية سوى مجرد رغبة الفيلم فى وجود شخصية نسائية.. ورغم أنه أيضاً لم يكن فى حاجة إلى شخصية نسائية لأنه كان فيلماً قوياً بما يكفى.. ولكن يبدو أن كتابنا ومخرجينا ما زالوا أقل ثقة بأفلامهم وبجمهورهم من أن يستغنوا عن الشخصيات النسائية حتى فى فيلم «رجال» بالكامل !

وينتهى الفيلم بالنهاية الاخلاقية التى لا بد أن نتوقعها.. تضيق المخدرات تحت الماء وينتهى هذا الصراع كله إلى لا شئ.. لنفاجأ بأية قرآنية تؤكد على ضياع جهود المفسدين بما لم يكن فى حاجة إلى التأكيد وبما يذكرنا بصوت حسين رياض حين كان «يبرز» المغزى الاخلاقى فى أفلام الخمسينات! وهو دليل آخر على فقدان الثقة !..

ولكن «العار» مفاجأة حقيقية تعيد الثقة رغم ذلك فى قدرة السينمائيين المصريين على صنع افلام جيدة وسط كل مظاهر الانهيار والابتذال.. فيلم يحترم نفسه وجمهوره ويثير التفكير فى أشياء حقيقية من عالمنا.. وهو ليس فقط أفضل أعمال محمود أبو زيد الذى قدم كل العناصر الجماهيرية فى فيلم جيد بلا ذرة افتعال واحدة.. وإنما أفضل افلام مخرجه على عبد الخالق منذ «أغنية على المر» بحيث

نرجو أن يصبح ميلادا جديدا لهذا المخرج الجاد والموهوب حقيقة بحيث لا يتنازل ولا يتساهل بعده وان كنت أخذ عليه هزال مشهد انتشار المخدرات من البحر الذى يبدو أنه صور فى «بيسين» وبممثلين لا يعرفون العوم.. وإذا كنا نرحب بمونتاج حسين عفيفى الذى حافظ على تدفق ووحدة وتوتر كل لحظات الفيلم. ويموسيقى حسن أبو السعود الذى اسمعه لأول مرة.. فلست استطيع الحكم على تصوير سعيد شيمى من نسخة (فيديو).. أما مباراة التمثيل الهائلة بين ثلاثة نجوم فإذا كان مستوى نور الشريف لا يفاجئنى فإن المفاجأة الحقيقية هى مستوى حسين فهمى ومحمود عبد العزيز. فهذان ممثلان فى القمة.. وليس مجرد شابين وسيمين.. وبالمقاييس الدقيقة من الصعب تفضيل أحدهما عن الآخر.. وواضح أن كلا منهما فى هذا الفيلم هو فى نقطة تحول.. عليه أن يختار بعدها: إلى الامام، أو إلى الخلف !

أفلام من مهرجان القاهرة:

«السراب» والسينما التونسية

لم يكن غريبا في إطار مهرجان القاهرة السينمائي السادس الذى انتهى هذا الشهر.. أن يكشف للمشاهد المصرى الواعى عن مدرس متقدمة فى السينما الفرنسية أو الايطالية أو حتى السينما اليوغسلافية.. فهذا المتفرج الواعى لابد يعرف بعض الشيء عن السينما فى هذه البلاد حتى لو لم يكن قد شاهد بعض نماذجها.. بل أنه لابد شاهد بعض هذه النماذج عندما «تفلت» بين وقت وآخر من حصار السينما التجارية والمكررة المفروضة عليه ...

ولكن الغريب حقا أن يكشف المشاهد المصرى من خلال مهرجان كهذا.. السينما العربية.. وهى التى كان مفروضا أن تكون أقرب سينما إلينا.. بحكم وحدة التاريخ والثقافة والمزاج وحتى وحدة المشاكل.. ولكن أسباب غريبة أقرب فى الواقع الى الألفاظ.. فرضت نوعا من القطيعة شبه الكاملة بين السينما العربية وجمهورها الأول وهو بالطبع الجمهور العربى ..

فباستثناء السينما المصرية التى كانت الاعرق والأكثر خبرة وجاهزية فى مختلف البلدان العربية وتاريخيا.. لم يكن المشاهد المصرى نفسه يعرف شيئا.. ربما حتى اليوم.. عن سينما المغرب أو المشرق العربى.. بل لم يكن أى بلد عربى فى الواقع يعرف شيئا عن سينما أى بلد عربى آخر.. لضعف إمكانيات سينما هذه البلاد الفنية والتسويقية من ناحية باعتبارها سينما وليدة من ناحية.. ولسيطرة الفكرة التجارية على محترفى توزيع الأفلام وتبادلها فى السوق العربى من ناحية أخرى ..

وهكذا يصبح لابد أن يقام مهرجان نولى فى القاهرة لكى يكتشف المشاهد المصرى من خلاله أن هناك سينما عربية... ومن خلال النماذج القليلة التى شاركت على استحياء فى مهرجان هذا العام من خلال ثلاثة أفلام تونسية وفيلم لبنانى وفيلم سودانى.. كان أفضلها على الإطلاق الفيلم التونسيان «أنشودة مملوك» و«عجور».. اللذان يمثلان ميلادا جديدا للسينما التونسية بعد عدة تجارب محدودة بدأت هناك منذ نحو عشر سنوات فحسب.. ولكن أنضجها تكتيكيا وصلاحيه للمشاركة فى المهرجانات هما هذان الفيلمان ..

ولعلها ليست صدقه أن الفيلمين هما انتاج مشترك بين مؤسسة السينما التونسية الحكومية المعروفة باسم «ساتبيك» ودول أخرى «فأنشودة مملوك» هو انتاج مشترك مع تشيكوسلوفاكيا التى درس السينما فيها مخرجه الشاب عبد الحفيظ بوعصيدة والذى يقول أنه حاول فى البداية ان يلجأ إلى الانتاج المشترك مع بلد عربى ولكن التكاثر وبيروقراطية الاتصال واتخاذ القرار جعلته لا يتلقى ردا على عرضه الا بعد أن انتهى من التصوير بالفعل!.. ويعد أن أستخدم علاقاته فى الدولة التى درس فيها فوافقت على الاشتراك فى التمويل والبحث عن مصادر خارجية للتمويل هو السبب الرئيسى - فى رأى بوعصيدة - هو الدافع الأول للجوء إلى الانتاج المشترك.. حيث تفتقر السينما فى بلد كتونس - وفى بلاد الشمال الافريقى كلها - إلى الإمكانيات البشرية والتكنيكية.. فالانتاج المشترك هو الذى يقف وراء تجربة مماثلة للسينما الجزائرية حينما لفتت أنظار العالم وبقوة منذ أكثر من عشر سنوات أيضاً وإلى حد الفوز بجوائز المهرجانات العالمية ..

وقصة عبد الحفيظ بوعصيدة مع فيلمه «أنشودة مملوك» أو «السراب».. هى نفس قصة محمود بن محمود المخرج التونسى الشاب الآخر مع فيلمه الأول «عجور» الذى أخرجه من خلال أنتاج مشترك مع بلجيكا حيث درس السينما هناك أيضاً .. وبوعصيدة - ٣٥ سنة - هو واحد من جيل المخرجين الذين تعلموا السينما فى «نوادي السينما» التى تضم أكبر تجمع لسينما الهواة فى تونس.. وهى حركة قوية ونشطة جدا هناك استطاعت أن تملأ بعض الفراغ فى غياب معهد السينما فى تونس.. حتى أنه يقام لهذه الحركة مهرجان لسينما الهواة من كل العالم فى مدينة «قليبية» سبق أن اشتركت فيه مصر ببعض أفلام «جمعية الفيلم».. وفى هذا المهرجان فاز بوعصيدة بالجائزة عن أول أفلامه كهو «تجربة» عام ١٩٦٧ وحصل

على منحة دراسات عليا في السينما والتلفزيون من أكاديمية الفنون ببراغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا.. ثم عمل مساعداً للإخراج في بعض الأفلام منها «السقامات» لصلاح أبو سيف ثم فيلم «هولوكست ١٠٠٠» للإيطالي البرتو دي مارتينو.. قبل أن ينفرد بإخراج عدد من الأفلام القصيرة منذ عام ١٩٧٧ وبعضها انتاج مشترك تونسى - تشيكى أيضاً ..

وفي فيلمه الروائى الطويل الأول «أنشودة مملوك» أو «السراب» يلجأ بعصيدة إلى الاسلوب الذى يرى أنه ضرورى للسينما العربية لكى تصل تدريجيا إلى الاسواق العالمية وكما حدث بالفعل فى التجربة الجزائرية.. وهو استخدام بعض الأسماء العالمية من النجوم إلى جانب النجوم المحليين.. فهو يعطى الدور الرئيسى للمملوك للممثل اليونانى يورغو فواياجيس الذى أسند اليه المخرج الجزائرى الأخضر حامينا منذ يضع سنوات بطولة فيلم «سنوات الجمر» الحائز على الجائزة الكبرى لمهرجان كان.. إلى جانب الممثلة اليونانية المعروفة ايرين باباس فى دور أم المملوك.. بينما أسند دور الملك للممثل اليوغسلافى بيكيم فهيميو الذى قد يذكره جمهور القاهرة بطلا لفيلم الكسندر بتروفتش اليوغسلافى «قابلت غجرا سعدا».. إلى جانب الممثل التشيكى ميروسلاف ماشاسلك فى دور الوزير وبعض الممثلين التونسين بالطبع وعلى رأسهم عبد اللطيف حمرونى ومنى نور الدين..

وفى النواحي الفنية الأخرى يستعين المخرج التونسى أيضاً بعناصر عالمية.. فمدير التصوير هو جيرى ماساك والمونتير هو ألواس فيشاراك التشيكيان.. بينما مؤلف الموسيقى هو ارماندو ترافاجولى الإيطالى ..

ويعود «السراب» إلى الاسطورة المعروفة فى التراث الفولكلورى العربى عن الفلاح الذى أنقذ الملك من خطر ما.. فكافأه بمنحة قد تصبح نعيما أو جحيما حسب المقامع الشخصية لكل انسان.. هى أن تصبح كل الأرض التى يستطيع أن يصلها ملكا له اذا جرى من شروق الشمس ويشترط أن يعود إلى نقطة البدء قبل غروب الشمس ..

وتكمن حكمة الاسطورة فى أن طمع الفلاح - أو أى انسان فى نفس الموقف - يدفعه بالطبع إلى الجرى بأقصى سرعة إلى أبعد نقطة يمكنه الوصول اليها لكى يحصل على أكبر مساحة من الأرض لتصبح ملكا خالصا له.. ولكنه قد ينسى أن عليه أن يقطع نفس الطريق لكى يعود فى الموعد المحدد والا فقد كل شىء.. وهنا

نقطة الصراع الاساسى بين الطمع والقناعة.. وبين الحكمة والاندفاع ..
ويحافظ بو عسيده على هذه الفكرة الاساسية ولكن مع تعميق الاسطورة
وأعطائها أبعادا اجتماعية لها علاقة بعالما الواقعى.. وبحيث لا يسلبها تجريدها من
الزمان والمكان المحددين أياها.اتها للمجتمعات العربية.. وخاصة فيما يتعلق بعلاقة
السلطة بالفرد.. ثم السلطة الأمرة الناهية بأوضاع الناس الذين يبحثون عن العدالة
وينتظرون من يلتفون حوله لكى يخلصهم من معاناتهم ..
وهنا يصبح الفلاح أو «الملوك» ليس مجرد الفرد فى مواجهة الاختيار الحاسم
فى حياته بين ما يمكن أن يحصل عليه بمفرده وما يمكن أن يقنع به.. وإنما هو
«الرمز» الذى يلخص عذابات الناس بحيث يطالبه الجميع بأن يتبنى مطالبهم.. أى
يصبح الفرد ولكن من خلال المجموع ..
وفى بداية الفيلم يخرج الملك للصيد بصقره فى الصحراء.. فيقع بحصانه فى
حفرة لا يتقذه منها سوى الملوك الفلاح المعدم الذى يعيش مع أمه على هامش
القرية حيث لا يملك أرضا.. ويستدعيه الملك إلى قصره الفخم حيث يغرق عليه بشيء
من النعيم ثم يسأله عما يطلب مكافأة له.. فيطلب قطعة من الأرض يزرعها كأي
فلاح.. ولكن لأن الملك يملك الأرض ومن عليها فإنه يبالغ فى كرمه فيأمر له بكل
الأرض التى يمكنه أن يصل إليها منذ الفجر.. ويشترط أن يعود قبل الغروب.. ويشيع
الخبر فى الأسواق ومن خلال شخصية «الحاكي الشعبى» الذى يروى القصص
والاخبار فى كل مكان.. وبالأذات فى السجن حيث يحتشد المعتقلون لهذا السبب أو
ذاك ويتعرضون لكل صور القهر والتعذيب.. ويعلن المنادى فى المدينة أن الرحلة
ستبدأ فجر الغد أمام الباب الكبير للمدينة حيث أن «مملوك بن النعمان توصل إلى
تخليص الملك فى وقت الشدة فقرّر منحه جميع الأراضى التى يستطيع حفظها من
طلوع الفجر إلى غروب الشمس» ويعلق الحاكي الشعبى وكما يفعل فى كل اللحظات
الهامة من الفيلم «بأن الفقر والأمل وجهان لعملة واحدة».. يعنى أن فقر المملوك
المدقع هو الدافع وراء أمله فى الملكية.. ثم يهتف الراوى ساخرا: يحيا الملك.. عاش
الملك.. وتبدأ رحلة مملوك وسط أراضى الفلاحين وحقولهم وبيوتهم التسعة.. وابتدأ
- يعين الفيلم بالطبع وليس بعينه هو فقط على أحوالهم وشكاواهم من الفقر والظلم..
فالكل يحمله همومه ويعتبره مندوبا للملك مادام قد أصبح قريبا منه إلى هذا الحد
ومادام قد نال منه هذه الحظوة.. وواضح أن الفلاحين لم يكونوا حتى هذه اللحظة قد

جاءهم من يسمعهم سوى جنود الملك الذين يبطشون بهم.. بينما الوزير يختال فوق حصانه ووسط حرسه يرقب رحلة الفلاح فى الارض وما يمكن أن ينشأ عنها ليبلغ الملك بما يحدث بين وقت وآخر.. أما الفلاح فهو منهم أولا وأخيرا رغم وضعه المتميز وقد يكون أقرب إلى فهمهم.. ولكنه بهذه المنحة الملكية تكون قد بدأت أول بذرة لانسلاخه عنهم وتحوله إلى طبقة الملاك.. أي تحوله هو الآخر إلى «سيد» وليس «مملوك» - وقد تكون هذه دلالة اختيار الاسم - وتكون بالتالى قد بدأت تتولد عنده غريزة التملك.. ولذلك فهو يدخل فى صراع مع أحد الفلاحين الذى يحاول اقناعه بان قطعة الارض التى يحاول ضمها إلى ملكيته هى أرضه هو.. وهنا يزرع الفيلم عنصرا دراميا ذكيا لمواجهة الفلاح الذى يملك للفلاح الذى لا يملك ولكن تولدت لديه نزعة التملك.. ويأخذ الفيلم شكل «الرحلة».. وهو شكل كلاسيكى شائع فى السينما.. من أفلام الغرب الأمريكى إلى أفلام الأساطير.. وهو أسلوب يمكن فنان الفيلم من أن يكتفى بحدود المغامرة أو أن يحقق نوعا من «المسح الاجتماعى» وحسب رؤية كل منهم لفيلمه وما يريد أن يقوله من خلاله.. ويو عصيدة هنا يحول الأسطورة بلاشك إلى رؤية معاصرة وتحليلية بقدر الامكان ورغم رمزية التناول لمجتمعه.. ولذلك فهو كما يجعل مملوكاً يبحث عن فتاته «فاتنة» التى يبدو أنه قد اغتصبها منه رجل آخر. فانه يصل إلى نزوة تحليله لمجتمعه حين يصل الفلاح مملوك إلى ما يشبه «مولد» سيدى غالى الولى الذى يحتفل به الفلاحون البسطاء وهو حى.. فهو شيخ القرية التقليدى الذى يتبرك به الناس ويصدقونه ويطلبون منه الوعى أيا كانت قيمته الدينية الحقيقية.. فهذا «الولى» يشغل الناس بأسئلة مثل: «هل كانوا خمسة وسادسهم كلبهم؟» فإذا كان السؤال هنا عن «أهل الكهف» فان إشارة الفيلم الواضحة هى أن هؤلاء الفلاحين المغيبين عن الواقع هم أنفسهم أهل الكهف.. وبينما يحمل الولى «سيدى غالى» كتابا ضخما قديما بالى الأوراق باعتباره مكنم الحكمة كلها.. ويشير إلى أتباعه بأن «كل شئ مكتوب هنا».. فان المملوك الذى يصبح «سندباد» الذى يستكشف العوالم المجهولة يتبين على الفور أنه دجال مجنوب فيخطف منه الكتاب الذى تتبعر أوراقه فى الهواء لتتضح المفاجأة: أن أوراق الكتاب بيضاء لا تحمل أى حكمة على الإطلاق !

ويجنح بوعصيدة فى بعض مواضع الفيلم ومثل كثيرين من المخرجين العرب خاصة فى أفلامهم الأولى إلى الجانب الفولكلورى.. ربما لتأثيره القوى على تشكيل

وجدان الناس في اللؤلؤ المتخلفة.. وربما لأنه الجانب الجذاب المبهر الذي يلتفت أنظار المشاهد الأوربي الذي يسعى سينمائيو العالم الثالث في أغلبهم للوصول اليه قبل أن يصلوا إلى جمهورهم المحلي أولا.. ولذلك فنحن نرى في «السراب» بعض مشاهد الأسواق والحياة والتعاين.. وإن كانت هذه الصور جزءا لا شك فيه من النسيج الاجتماعي في تونس ..

وخلال رحلة الملوك عبر الأرض التي يريد الحصول عليها.. تتكشف أمامه مشاكل الناس فيتفتح وعيه الجماعي ولا يظل مقصورا على وعيه الشخصي بمشكلته.. ويحتشد الناس من حوله لينقذهم ويساعدهم ويمنحهم قطعة من الأرض التي سيحصل عليها.. لقد حوله الناس أو طالبوه على الأقل بأن يصيغ زعيما.. فهنا فقط يمكن أن تصبح للمنحة الملكية قيمة جماعية.. ولكنه يدرك عجزه الشديد كفرد عن أن يحل مشكلة المجموع.. فيكتفى بأن يمنحهم الأمل في الغد: «غداة غدا» فيسأله أحدهم: ولماذا ليس الآن؟ ثم ينقلبون عليه ويرجمونه بالطوب عندما يحسون بأنه أصبح جزءا من السلطة هو الآخر فلا يملك إلا منح الوعود والاحلام في الغد وليس اليوم.. بينما حرس الملك بالاقنعة السوداء يرقبون الرحلة فوق جيادهم دون أن يتدخلوا في «صراعات الرعية» ..

ويصل الملوك إلى نقطة الاختيار عند اقتراب النهاية.. فإلى أي مدى يمكن أن يسير ليستحوذ على أكبر مساحة من الأرض محتفظا في نفس الوقت بفرصة العودة قبل الغروب؟.. أنه يصل إلى سراب في قلب الصحراء وهو منهك بالجوع والعطش.. وهنا تكن حكمة الفيلم في «أن السراب هو أقصر الطرق للعودة».. أي أن حاصل الرحلة كلها بعد كل هذا العناء هو لا شيء.. أنه يبحث عن قطرة ماء في بحيرة الملح.. ويغلق الفيلم الدائرة بايقاع الفلاح هذه المرة في الحفرة التي وقع فيها الملك.. فيصيح من عمق الحفرة: «ساعدوني وخذوا كل ما أملك» لقد أكتشف أن وعد الملك له كان مجرد سراب.. وأنه كان مجرد خدعة يمتحنه بها الملك.. ولذلك فإن الملك يجيء بنفسه ليتشفى ويرى نتيجة الدرس الذي لقنه لهذا الفلاح الذي أراد أن يتجاوز قدره بمفرده ويمجرد حلمه.. ويقول له الملك: «هل عرفت الآن أن سعادة الإنسان هي في أن يعيش بما في حوزته.. لقد طمعت وأردت أن تملك الدنيا كلها.. مجنون..! ما الذي تتمناه الآن وأنت تنتظر الموت؟»

ويصرخ الملوك وقد اكتشف الخدعة ولم يعد يخشى الملك ولا ضياع الثروة وهو

عاجز عن تخليص نفسه من قاع الحفرة: «أتمنى أن أراك مرة أخرى في قلب الحفرة وأنت تخشى الموت..» فيصبح الملك بفطرسية: «مملوك حقير».. وتكون هذه خلاصة رأى السلطة فيمن أراد أن يتجاوز حجمه أو قدراته ..
وتجئ المفارقة الدرامية حين تتقدم الأم لانقاذ ابنها من الحفرة ولكي تقع هي فيها وكأنه خسر أمه في مقابل الأرض التي حصل عليها.. ولكنه لا يفوز بشيء لأنه نسي في طريق الذهاب أن يحسب طريق العودة.. فيموت وحيدا مشردا على الرمال..
ويلخص الفيلم حكمته في تساؤل الراوي الذي يمثل ضمير الشعب: «هل أراد أن يغير الواقع؟ لا.. الواقع هو نفسه لازم يتغير!» .

« عبور »

المخرج التونسي محمود بن محمود - ٣٤ سنة - في فيلمه الروائي الطويل الأول ويعد عدة أفلام قصيرة بالسينما (الفيديو) ولا نعرف عنه سوى أنه مخرج من جامعة بروكسل الحرة حيث أحرز شهادتين في الصحافة وتاريخ الفنون.. وأن سيناريو «عبور» الذي كتبه المخرج نفسه بالاشتراك مع فيليب ايجوست فاز بجائزتين: «الأولى لوزارة الثقافة الفرنسية ببلجيكا والثانية لوكالة التعاون الثقافي والتقني بباريس» ..

ولأن فيلمه الأول «عبور» مثل فيلم زميله بو عصيد هو إنتاج مشترك بين تونس وبلجيكا فهو يستعين مثله أيضاً ببعض العناصر الأجنبية في فروع الفيلم المختلفة حيث يسند إدارة التصوير إلى جليبرتو أنفيو والموسيقى إلى فرانشيسكو أكو..
وحيث يقوم بأداء إحدى الشخصيتين الرئيسيتين الممثل الروماني جوليان نيجليسكو الذي يقوم بدور الشاب القادم من إحدى الدول الاشتراكية ويشبه الممثل الإيطالي المعروف جان ماريا فولوبنتي شكلا وأسلوب أداء وينجح في لفت الأنظار بقوة بأدائه الرائع إلى جانب الممثل التونسي الفاضل الجزيري الذي يلعب دور الشاب العربي أداء قويا هو الآخر ولكن في حدود الشخصية المرسومة له .

و«عبور» ليست ترجمة دقيقة لعنوان الفيلم بالفرنسية وهو بصيغة الجمع.. لأن عبور السفينة التي تنور عليها أحداث الفيلم من الشاطئ البلجيكي إلى الشاطئ الانجليزي يتكرر أكثر من مرة والشابان حبيسان على ظهرها لا يستطيعان الهبوط هنا أو هناك.. وهذه هي «المصيدة» القدرية الغريبة التي وجد الشابان نفسيهما

واقعين فى إيسارها وحيث تكمن فكرة الفيلم العبقريّة .

ويبدأ الفيلم بسفينة متوسطة تعبر البحر بين بلجيكا وإنجلترا وهى تدخل ميناء دوفر الانجليزى ليلة رأس السنة لعام ١٩٨٠.. ولكن بينما ينتهى رجال الجوازات الانجليز اجراءات دخول كل ركاب السفينة بسهولة.. يستوقفان شابين لا علاقة لأحدهما بالآخر.. فهناك مشكلة ما فى أوراقهما.. مشكلة غير محددة ولا مفهومة حتى بالنسبة للشابين اللذين يسألان رجال البوليس عن سبب منعهما من دخول إنجلترا فلا يجدان جوابا شافيا.. فالبوليس نفسه لا يملك سببا محددا للاعتراض سوى رفض دخول الشابين بسبب الجنسية التى يحملها كل منهما.. فأحدهما جاء من بلد عربى والآخر من بلد فى الكتلة الشرقية.. وهذا الانتماء فى ذاته يمثل خطرا على المجتمع الانجليزى كما سيمثل بعد قليل خطرا على المجتمع البلجيكى.. أى أن الحكم هنا «على الهوية» أى على لون جواز السفر ويغض النظر عن الشخص نفسه ومدى ما يمثله من خير أو شر.. وحيث يضع كيان الفرد فى صراع الأنظمة ..

ويجيد المخرج محمود بن محمود رسم صورة ساخرة لتعنّت وصف البوليس الانجليزى ورجال الجوازات البيروقراطيين ولكن بذكاء يرسم صورة أكبر لغاشية «حراس الحدود» فى أى مكان وحيث لا تقتصر هذه النظرة الغبية بل والعنصرية على البوليس الانجليزى أو البلجيكى أو غيرهما ..

عندما يحجز الشابان الغريبان وحدهما بعد انصراف كل الركاب يحاول الشاب الشرقى التقرب من العربى الذى يبدو جامدا لا يبادل نفس الرغبة.. وإنما يفرق فى مآزقه الغامض.. ويقول الشرقى أنه جاء ليزور عمته فى لندن ليأخذ منها شيئا من المال ليواصل رحلته إلى كندا باحثا عن عمل هناك.. ويقول العربى أنه جاء ليقضى بضعة أيام فى لندن «من أجل إمتاع نفسه».. ووسط الملفات والأضابير يعترض رجال الجوازات الانجليز هذين الشابين فى الأسئلة المتلاحقة عما جاء بهما إلى لندن فى محاولة للبحث عن أى جريمة يمكن أن يرتكباها.. وتتشل تأكيدات الشابين بأنهما لم يجيئا لندن بهدف البقاء فيها وإنما كمجرد معبر إلى مكان آخر.. فسلطات الميناء مصرة على الاشتباه فيهما ورفض دخولهما.. وتأمّر بعودتهما إلى نفس المركب التى جاءا عليها.. لكى تعود بهما إلى بلجيكا ..

ويقوم طاقم المركب احتفالا صاخبا برأس السنة.. ويدعون الشابين للمشاركة فيه بالرقص والشرب لبعض الوقت.. وتكون محنة الشاب الشرقى بوجدان ميروفيتش أنه

لا يملك مليما واحدا ويستعير السجاير نفسها من هنا وهناك.. وهو يقول لبحارة السفينة: «ليست غلطتى أُننى هنا.. فلم أرتكب أى شىء سوى أُننى جئت من الشرق.. والشرق هنا مرفوض» ويسرى عنه البحارة: «متع نفسك.. فكلنا أسرة واحدة» وينوب الجليد بين بوجدان القلق المتوتر دائما ويوسف القريشى الهادئ المنكفى على همومه الذاتية حين يطلب منه سيجارة فيعطيه مبلغا من المال ليشتري ما يريد.. فتَهز هذه البادرة الكريمة بوجدان ويشكر يوسف: - أنت أخ حقيقى.. أعطنى عنوانك وسأردّها لك..

ونرى مجلة «تايم» وعلى غلافها صورة ليش فاليسا وعنوان «تصفية الشيوعيين» إشارة إلى الظروف التى يريد بوجدان ميروفتش الهرب منها.. وتصل السفينة إلى الميناء البلجيكي ليواجه الشابان نفس الموقف.. فرجال الجوازات يرفضون دخولهما بعد أن ينهالوا عليهما بنفس الاستجابات.. ولا يصبح أمامهما سوى العودة إلى نفس السفينة حيث يضطر بوجدان للعمل فى غسل الأطباق فى مطبخها ليحصل على قوته.. ثم يطلب من يوسف أن يعيره صابون حلقته فيسأله: «ولماذا تريد أن تحلق نذقت؟» ويجيب: «لأنى أريد أن أقاوم.. أن أستمّر.. أخلق لأنى أحترم نفسى!» ويحكى له أنه هرب من بلد شيوعى فى عربة ثلاجية.. أعطى أجره عن شهر لسائقها صديقه مقابل تهريبه وسط الطعام المجمد.. ويقول يوسف أنه هارب هو الآخر من الفاشيين فى بلده: «أنهم نفس الشىء مثل الذين فى بلدك.. يبدو أن القهر هو هوايتهم» ..

ويعلق بوجدان: «أن أسوأ شىء فى العالم هو سلب حرية الرجل.. ولكننا نستطيع أن نساعد بعضنا» ويعتذر يوسف فى احساس كامل بالعجز وعدم الحماس: «لا أستطيع أن أقدم لك أى مساعدة.. فالمشكلة أكبر منى.. وأنا هارب منها».. ويقول بوجدان وإحساس التمرد والرغبة فى الخلاص يكاد يقتله: «ولكن هل سنقضى حياتنا هنا كالكلاب.. إننى أكره البحر ولن أبقى حبيسا فيه هكذا.. عندى أشياء أصنعها فى أماكن أخرى.. إننى أفضل القفز فى الماء عن البقاء هنا».. ويخلص يوسف فلسفته العدمية اليائسة من جنوى أى شىء: «أن خلاصك هو فى الثورة الاجتماعية الكبرى.. ولقد فاتك القارب.. وكل مشاكلك وهمية.. ليست هناك بلاد ولا هويات وإنما كتل من البشر ومصالح وأماكن للقهر كهذه السفينة».. إسمع يا بوجدان ميروفتش.. «أنت وأنا لا ننتمى إلى نفس العالم»..

وتكون السفينة قد وصلت إلى دوفر حيث يرفضون نزولهما.. وتعود إلى بلجيكا حيث يرفضون نزولهما.. وكأنما لم يبق أمامهما سوى البقاء في هذه المصيدة الجهنمية وإلى الأبد.. «فالعرب والشيوعيون هم أوغاد في هذه البلاد..» وبينما يبدو يوسف بهنوئه «العربي» وقدرته الفائقة على الامتصاص مستسلما لصيرته.. يزداد جنون بوجوده كل يوم.. فهو غير قادر على الاستمرار ولابد من الخروج من المصيدة.. ويتسللان معا إلى الشاطئ لقضاء ليلة في أحد الملاهي حيث يدخلان معركة مفتعلة مع بعض الشبان السكارى دفاعا عن امرأة.. وهو أضعف مواقف الفيلم ومفروض فرضا في تقديري من أجل شيء من الاثارة ولكي يهربا من البوليس ويعودا إلى السفينة حيث يكون بوجوده قد قرر أمرا.. أنه يستحم ويلبس ثيابه الأنيقة ويرقب من سور السفينة جنديا أنجليزيا من جنود الحراسة على رصيف الميناء.. فيهبط ويلا أي سبب ولا مقدمات يضربه حتى يقتله.. ثم يبقى إلى جوار جثته ولا يحاول الهرب إلى أن يقبضوا عليه.. لقد قرر أن يبحث عن خلاصه الخاص من هذا «السجن الحر» الذي وضعوه فيه رائحا غاديا من هذا الميناء إلى ذاك.. لا يريد أحد هنا أو هناك.. ولا يريدون له حتى أن يكمل حلمه بالذهاب إلى كندا لبدأ حياة جديدة.. وما دام أحد لا يريد أن يقول له ما هي جريمته.. فليرتكب لهم جريمة عبثية لكي يصبح هناك مبرر واضح للعقاب على الأقل.. لأن السجن الواضح المعلن هو أخف وطأة بالتأكيد من السجن الاختياري غير المعلن وتحت دعوى الحرية التي ليست بحرية!

وعلى السفينة يبقى يوسف حبيسا دون أن يعرف إلى متى ولون أن يعرف كيف تنتهي قصته هو الآخر.. بل ولون حتى أن يبدو مهتما بأن يعرف.. إن ملامحه الهادئة القوية التي توحى بأنه لم يفقد الكثير بفقد رفيقه الذي لم يعرفه الا منذ أيام.. تعكس في نفس الوقت احساسا دفيناً بالهم هائل.. فهو بالتأكيد فقد في بوجوده أحبا يشاركه نفس المحنة.. أو فقد جزءا من نفسه.. وعلى الطريقة «العربية» فيما يبدو.. يلتقط بعينيه فتاة على مائدة مجاورة وهو يتناول العشاء في مطعم السفينة.. أنها تنظر اليه.. ويبادلها النظرات.. وفي الفراش تصبح لحظة خلاصه أو هربه المؤقت.. وعلى الطريقة «العربية» أيضا يحملق في سقف الغرفة المظلمة ويهرب إلى المناجاة.. مناجاة شيء مجهول.. ويقول كلمات بالعربية من المؤكد أن رفيقته لم تفهمها ولا يكون مهما أن تفهمها فهو يوجهها لنفسه: «لقد غادرتنا الأرض وركبتنا

البحر.. ولكن الجسور تحطمت خلفنا.. فانتبه الآن أيها الزورق الصغير.. فالبحر
يزمجر من حوله.. وما زال أمامك مزيد من البحار والمحيطات لتعبرها.. ويبدو أنك
لن تطلأ الأرض مرة أخرى!» ..

وينتهي فيلم من أفضل الأفلام العربية على المستوى الحرفي المتقدم جدا وعلى
المستوى الموضوعي حيث يلخص كثيرا من معاناة الانسان العربي وحتى الغربي
الهاربين معا من أنظمة القمع في بلادهما.. وحيث يفقد الانسان حريته وكيانه كله
تحت هذا الشعار أو ذلك.. فلا هو مقبول في بلده حيث القهر والتخلف.. ولا هو
مقبول في الغرب حيث ادعاء الديمقراطية والتقدم.. ولا حتى يملك حق الهرب إلى
مكان آخر بحيث لا يزعج أحدا ..

أن «عبور» في تقديري لون جديد تماما من السينما العربية يتجاوز كل الألوان
الموجودة حتى يوسف شاهين.. لأنه يتصاعد بالإنسان العربي ومعاناته وإحساسه
بالقهر والاحباط فيما يتجاوز الاحساس الذاتي المحدود وبما يصل حقا حتى إلى
العقل الغربي اذا كان هذا هدفا عند البعض.. ولكن السؤال الآن هو: هل تبقى هذه
التجارب العربية الجديدة في حدود المغامرة الفردية.. أو يمكن أن تشكل في تونس
وفي مصر وفي الجزائر وغيرها تيارا يمكن أن يستمر ؟

السينما العربية فى مهرجان القاهرة

«بيروت اللقاء»

إذا كان المخرج اللبناني الشاب برهان علوية قد لفت الأنظار بقوة فيلمه الروائى الأول «كفر قاسم» فلا أظنه فعل نفس الشئ بآخر افلامه «بيروت اللقاء» ولا أظنه خطوة إلى الأمام.. رغم أنه يعود مرة أخرى ليلتقط موضوعاً شديداً الأهمية والسخونة ونابعا أيضاً من صلب الأوضاع المتدهورة يوماً بعد يوم فى الوطن العربى الذى يدخل بالكامل فى محنة مخيفة .

والمخرج اللبناني يعيش مأساة بلاده وكما هو مفترض بالفعل فى أي سينمائى واع لا يريد أن يدخل هو الآخر دائرة سينما الفراغ والتخدير التى تسود معظم الانتاج العربى.. وهو فى «بيروت اللقاء» يقتحم بقوة فجيعته وفجيرة العرب جميعا فى لبنان التى تحالف عليها كل قوى التدمير التى تريد تمزيقها وتمزيق المنطقة كلها تحقيقاً لمصالح وحسابات عليا شديدة الشراسة.. زرعت فى لبنان كل الاسباب الموضوعية لحرب أهلية ضارية يبدو من ظاهرها «العبثى» - الذى ليس عبثاً على الإطلاق فى التحليل السياسى - ان كل لبنانى يريد اعادة كل لبنانى ..

ولا يدخل برهان علوية فى تفاصيل الحرب اللبنانية وأن كان يحاول عكس مظاهرها الخارجية على الشوارع والبيوت المهدامة بل والعلاقات المهدامة ايضاً ومن خلال حكمة شديدة الذكاء عن استحالة قيام واستمرار العلاقات الإنسانية فى لبنان العالية التى انقسم فيها الناس جانباً ضد جانب.. وحيث تنحصر الانقسامات الطائفية والمذهبية حتى على العواطف والقصص القديمة.. حيث يحب حيدر المسلم

المنتمى إلى القوى الوطنية زينة المسيحية المنتمية - ولو عائليا وطبقيا - إلى الكتاب.. ورغم أنه لا حيدر ولا زينة مسئولان عما حدث لبلدهما فانهما - مثل كل الآخرين - هما اللذان يدفعان الثمن.. لا فقط من حيث تمزق قصة الحب.. بل حتى من حيث استحالة لقاء الدواع بينهما كئى عاشقين.. فهنا تصبح «بيروت اللقاء» هي بيروت استحالة اللقاء .

وأتصور أن هذه الفكرة التى حاول تجسيدها فى فيلمه برهان علوية - وهى فكرة شديدة الذكاء كما قلت ويمكن أن تعطى إمكانات درامية وسينمائية هائلة فى فيلم جيد.. أستطاع أن يعبر عنها حرقيا تعبير مخرج متمكن بلا شك وفى ظروف صعبة بالنسبة لصنع فيلم سينمائى.. ولكن الخلاف فقط حول رؤيته «للقاء» ووسائله للتعبير عن استحالة اللقاء.. وهى وسائل سطحية تماما تركت تقدير الامور للصدفة وافقدت الصراع فى لبنان كثيرا من عمقه .

يعيش حيدر بالطبع فى بيروت الغربية حى القوى الوطنية وفى بيت بائس وظروف اجتماعية قاسية.. بينما تعيش زينة فى بيروت الشرقية حى القوى اليمينية وفى بيت عائلتها الموسرة وفى ظروف يغلب عليها الطابع الأوربى ولا يقلقها سوى الرغبة الجامحة فى قتل «الآخرين» .

وتبلغ العداوة بين الجانبين إلى حد قطع الاتصال التليفونى بين الجانبين كما يحدث فى كل الصراعات الهمجية المتخلفة.. ولكن حيدر يسعد حين يسمع بعودة هذا الاتصال الذى يمكنه من مخابرة زينة التى تواعده على اللقاء فى أحد مطاعم المدينة.. ويعد كثير من الثروة المجانية وتسكع حيدر فى الشوارع بلا هدف واضح سوى أن يعرض المخرج بعض ملامح المدينة فيما يشبه الأسلوب التسجيلى.. يذهب الفتى إلى مواعده مع حبيبته فى سيارة «سرفيس» نكتشف منها أن بعض شوارع بيروت تضج بالحركة ويكتأف سيارات رهيبة تؤدى إلى الزحام الذى يسمونه هناك «عجقة سير».. بينما بعض الشوارع الأخرى مهدمة بالكامل وخالية تماما من البشر كمدن الأشباح الخرافية ..

ويقطع المخرج على بعض مظاهر «صراع الشوارع».. وهو صراع عبثى حقا فى شكله الخارجى.. ولكنه لا يضيف شيئا عندما يجعل شابا مسلحا يرش رجلا عجوزا بالماء بلا سبب حتى يقول له الرجل فى دهشة: اننى فى سن أبليك.. وهو مشهد مجناتى لا يعمق الظاهرة ولا يحللها.. بل أن نموذج رش الماء بلا سبب ليس هو

التجسيد الصحيح لصراع تسيل فيه أنهار الدماء ويتعذر وجود الماء حتى لشرب الأطفال ..

ويريد الفيلم أن يقنعنا أن أزمة المرور في بيروت الغربية هي التي عطلت حيدر عن الوصول في الموعد للقاء زينة في المطعم أو المقهى الذي عاكسها فيه بعض الشبان «الزعران» فنهضت منصرفة.. وهو أغرب تعبير في العالم عن استحالة اللقاء.. لأننا في القاهرة وبلا أية حرب أهلية أو انفصامات تواجه صعوبات لقاء مشابهة ولنفس السبب وهو زحمة المرور.. ثم ماذا لو أن سيارة حيدر لم تتعطل كل هذا الوقت واستطاع أن يصل في الموعد؟.. هل تختفي إذن مشكلة استحالة اللقاء والتواصل في بيروت الحرب الأهلية ؟

وتعود زينة إلى بيتها لتعالج أحباطها بالرقص.. انها تطلب من أخيها الشاب الكتائبى الغاشى المنخرط في عمليات القتل بالسلح أن يراقصها: «إذا لم أرقص اليوم.. سأموت».. ولكننا نفهم من جدل الفتاة مع أخيها أنها لا توافقها تماما على أفكاره الفاشية التي تبدو جزءا من تراث الفتى العائلى الذى رضعه بلا فهم ولا مراجعة ولكنها حولته مع ذلك إلى ترس في عجلة الكتائب العسكرية التي تضع الرشاشات في ايدي الأطفال ليقتلوا الآخرين باسم لبنان والأرز ..

ولكن كل هذا يجيء في خلفية الصورة أو هامشها. البعيد جدا.. فنحن لا نتعمق كثيرا لا في منطلقات حيدر الوطنى فنفهم لماذا هو وطنى وما هي قضايا هذا الجانب الذى ينتمى إليه.. ولا في منطلقات زينة لنفهم ما الذى تمثله عائلتها.. وإنما نحن أمام جانبين متناقضين ومتحاربين فقط وان كان فتى من هنا يحب فتاة من هناك ويريد أن يلقاها فتفسد لقاءهما حركة المرور.. ولذلك فان حيدر يتصل بزينة تليفونيا ليعتذر ولتخبره هي بأنها ذاهبة غدا إلى أمريكا بعد أن تخلت عن رسالة الماجستير التى كانت تعدها.. وحيث نرى في «فلاش باك» مشهدا لمشادة بينها وبين أستاذها الذى تخالفه الرأى وبن أن نفهم أيضاً شيئا كثيرا عن طبيعة هذا الخلاف ..

وتقترح الفتاة أن يسجل لها حيدر حديثا طويلا على شريط ويسلمه لها غدا في المطار.. على أن تصنع هي نفس الشيء.. فلعل تبادل الشرائط يحقق هذا اللقاء المستحيل.. ويذهب حيدر ليشترى الشريط بالفعل ومعه زجاجة ويسكى لا نعرف ضرورتها الحقيقية بالنسبة لشاب في هذه الظروف الخائفة يريد أن يبورح لحبيبتة بحديث الوداع.. وتقيم هي حفلة لأصدقائها الذين جاؤا لوداعها.. لكي يستغرق

الفيلم معظم مساحته الباقية فى عملية تسجيل كل من الطرفين لشريطه.. وحيث تختفى بيروت تماما فى كل هذا الجزء الضخم من الفيلم لتحتجزنا الكاميرا فى حجرتين: حجرة الشاب وحجرة الفتاة.. وكل منهما فى مواجهة جهاز التسجيل .. ولا اعتراض بالطبع على لجوء الشابين لمسألة التسجيل هذه.. ففنان الفيلم حر فى اختيار وسائله الدرامية - لا سيما أن برهان علوية هو نفسه كاتب السيناريو.. ولكن ما يمكن أن نحاسبه عليه هو وسيلته السينمائية فى التعبير عن هذا الموقف.. وفى تصورى أن برهان علوية يدد كل رصيده السينمائى السابق فى مشهد التسجيل هذا الذى تحول فيه من مخرج سينمائى إلى مخرج اذاعى وبالمعنى الحرفى.. فمن بين كل الوسائل السينمائية لترجمة التسجيل الطويل إلى صورة.. لا يجد سوى لقطات متفاوتة الأحجام لكل من الفتى والفتاة بالتوازي وكل منهما «يذيع» خواطره للطرف الآخر أمام الجهاز.. من اللقطة العامة إلى «الكوز» الكبير جدا لفم الفتى أو الفتاة.. ولكى نسمع كلاما «أديبا» لا يقول شيئا فى الواقع عن حقيقة المسألة مثل: «الكلام من ثلاث سنين اتغير معناه.. الكلام اللى قيل أمس أصبح معناه ٦٠ ألف قتيل.. فيه ربع مليون سيارة فى بيروت ومليون كلمة على الحيطان»... ويحكى هو عن صديقه عزوز.. وتحكى هى عن رجل وجدته مقتولا «مقسوما نصفين وكائنا مقطوع بالسيف .. نصفه على الرصيف ونصفه على الحائط» .

ولا يقطع المخرج هذا المونولوج الثانى الطويل جدا والذى يخرج على كل القواعد السينمائية الا لى يعرض مواقف هامشية لا تضيف أضافة حقيقية لبناء الفيلم الأساسى.. اذا كان هناك بناء أصلا.. فالفتاة تسأل أخاها جورج: لماذا تتكون بجثث قتلاكم؟ فيقول: أنا لا أفعل هذا.. وتقول هى: ولكنك تحارب مع الذين يفعلونه!.. ويعد أن نسمع من الراديو أغنية عبد الوهاب القديمة: «أين من عيني هاتيك المجالى.. يا عروس البحر يا حلم الخيال» دون أن نفهم بأية دلالة تم توظيفها.. يحاول الفيلم أن يؤصل فكرة الكتائب من خلال يوسف بك كرم الذى وضع فيه بنور الفلسفة الكتائبية.. ثم ويسداجة تعبيرية هائلة يجعل الفتاة ترى يوسف كرم نفسه فى كابوس يطعن فيه أمها بالسيف ..

وفى الصباح المنتظر حيث تسافر الفتاة إلى أمريكا يذهب حيدر الى المطار حاملا الشريط فى سيارة تذيع أغنية تركية لا نفهم بأية دلالة توظيفها. أيضا.. وبوصوله الى المطار يصل الفيلم الى أفضل مراحل وأعمقها.. حيث يقف حيدر أمام الباب

الخارجى فى انتظار وصول فتاته فيتعرف عليه أحد حراس المطار الشبان الذى كان جيدر تلميذاً له سنة ٧٠.. ويتذكر حيدر تلك الأيام القديمة البرئية.. ويتعرف على نموذج غريب لرجل يحوم حول باب المطار الخارجى سائلاً كل من يقابله عن الساعة.. ويقول الحارس لتلميذه السابق أن سرحان هذا يجرى كل يوم إلى المطار ليقنع المسافرين والمهاجرين بالبقاء.. ويتعجب حيدر من أنه جاء مبكراً خوفاً من تأخره مرة أخرى فى زحام المرور: «عملت حساب العجقة.. طلع ما فى عجقة!» وهو تأكيد آخر على عبثية الصدف التى تحكم اللقاء أو عدم اللقاء والتى تحكم بالتالى رؤية الفيلم كله.. ففى اللقاء الأول الذى يصل فيه حيدر متأخراً لا يجد فتاته.. وفى اللقاء الثانى الذى يصل فيه مبكراً قبل وصول الفتاة.. يكون هو قد قرر شيئاً آخر.. فهو فجأة يوقف تاكسياً يركبه منصرفاً وقد اكتشف عدم جدوى حتى هذا اللقاء الأخير.. وبينما هو فى طريق العودة إلى المدينة يخرج الشريط الذى قضى ليلة كاملة فى تسجيله لأعطائه كآخر تذكارات وداع أو محاولة لقاء بحبيبته.. فيمزقه ويقذف به من نافذة السيارة لتتطاير عواطفه وذكرياته كلها على أرض الشارع وتطوها السيارات.. وتصل زينة إلى المطار فلا تجده بالطبع فتتهار إلى جانب الحائط باكية.. ويتقدم أخوها جورج لينهض بها.. وتلقى نظرة أخيرة إلى السيارات القادمة إلى المطار قبل أن تقلع بها الطائرة !

نهاية جيدة لموقف عاطفى لو أننا فقط وضعنا هذا الموقف فى إطار العلاقة نفسها.. ثم وضعنا هذه العلاقة فى إطار القضية التى «يقول» الفيلم أنه يتحدث عنها.. فهل كانت قضية الحرب الأهلية اللبنانية هى حقاً قضية «عجقة سير» ؟

كشاف بأسماء الأفلام المصرية والعربية الواردة في هذا الجزء واسم مخرج كل منها وسنة عرضها

ابتسامة واحدة لا تكفى / محمد بسيونى / ١٩٧٨	١٧٣
أبى فوق الشجرة/ حسين كمال/ ١٩٦٩	١٨
أحنا بتوع الأتوبيس / حسين كمال/ ١٩٧٩	٢٤٠ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥
الاختيار/ يوسف شاهين/ ١٩٧١	٢٠٨ ، ٢٠٥
أخواته البنات/ بركات/ ١٩٧٦	٣٦
الإخوة الأعداء/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٤	١١٤
الأرض/ يوسف شاهين/ ١٩٧٠	٢٧١
اسكندرية ليه/ يوسف شاهين/ ١٩٧٩	٢٠٣ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢١٤ ، ٢٩٨
أشياء ضد القانون/ أحمد ياسين/ ١٩٨٢	٣٧٩
الاعتراف الأخير/ أنور الشناوى/ ١٩٧٨	١٧٥
أعظم طفل فى العالم/ جلال الشرقاوى/ لبنان/ مصر/ ١٩٧٣	٤١
أغنية على المرمر/ على عبد الخالق/ ١٩٧٢	٤٦٥
افواه وارانب/ بركات/ ١٩٧٧	١٠٦
الأقمر/ هشام أبو النصر/ ١٩٧٨	١٠٥ ، ١٦٥ ، ٤٤٢
الاقوياء/ أشرف فهمى/ ١٩٨٢	٤٢٠
امراة من زجاج/ نادر جلال/ ١٩٧٧	٨٥
امير الانتقام/ بركات/ ١٩٥٠	٦٠ ، ٤٢٩
امير الدهاء/ بركات/ ١٩٦٤	٦٠
أنا لا عاقلة ولا مجنونة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦	٢٢
انتبهوا أيها السادة/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠	٢٥٨ ، ٢٧٣ ، ٤٢٦
الانسان يعيش مرة واحدة/ سيمون صالح/ ١٩٨١	٣٣٤
أنياب/ محمد شيل/ ١٩٨١	٣٦٩
أهل القمة/ على بدرخان/ ١٩٨١	٣٢٨ ، ٣٦٢
اونكل زيزو حبيبي/ نيازى مصطفى/ ١٩٧٧	١٥٠
الأيدي القذرة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٩	٢٩٥

الباطنية/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٨٠.....	٣٠٣
بداية ونهاية/ صلاح أبو سيف/ ١٩٦٠.....	١٣٢
البدوية العاشقة/ نيازى مصطفى/ مصر/ لبنان/ ١٩٦٣.....	١٣٩
بديعة/ حسن الإمام / ١٩٧٥.....	٩
بس يا بحر/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٦.....	٩١
بمبه كشر/ حسن الإمام/ ١٩٧٤.....	٤٣ ، ٩
البنات والمرسيدس/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٣.....	٧٤
البوسطجي/ حسين كمال/ ١٩٦٨.....	٢٣٨ ، ٢٣٥
بيروت اللقاء/ برهان علوية/ لبنان/ ١٩٨٢.....	٤٨٣
بين القصرين/ حسن الإمام/ ١٩٦٤.....	١٢٦
توجيهه/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦.....	٦٥
ثلاثة فوق النيل/ حسين كمال/ ١٩٧١.....	٥٢
الجبان والحب/ حسن يوسف/ ١٩٧٥.....	٨٣
الجحيم/ محمد راضى/ ١٩٨٠.....	٢٣٥
جنس ناعم/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٧.....	٧٨
الحب الذى كان/ على بدرخان/ ١٩٧٣.....	١٥
حب لا يرى الشمس/ أحمد يحيى/ ١٩٨٠.....	٢٩٤
حب من نار/ حسن الإمام/ ١٩٥٨.....	١٢٦ ، ١٢٣
حبيبة غبرى/ أحمد مظهر/ ١٩٧٦.....	٣١
حبيبي دائماً/ حسين كمال/ ١٩٨٠.....	٢٩٢ ، ٢٨٤
حنوته مصرية/ يوسف شاهين/ ١٩٨٢.....	٣٩٦
الحرام/ بركات/ ١٩٦٥.....	٤٣٩
حسن بيه القلبان/ بركات/ ١٩٨٢.....	٤٣٦
حكمتك يارب/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٦.....	٣٢٤ ، ٧١
الحل الأخير/ عبد الفتاح حسن/ ١٩٣٧.....	١٣٩
حياة أو موت/ كمال الشيخ/ ١٩٥٤.....	٢٦٥
خاتمة من شيء ما/ يحيى العلمى/ ١٩٧٩.....	٢٤٦
خللى بالك من جيرائك/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٩.....	٢٤٩

دائرة الانتقام/ سمير سيف/ ١٩٧٦.....	٥٩ ، ١١٢ ، ٣٦٥
دايماً فى قلبى/ صلاح أبو سيف/ ١٩٤٦.....	١٢٨
دعاء الكروان/ بركات/ ١٩٥٩.....	٤٣٩
دقة قلب/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦.....	٢٤
رايحه/ نيازى مصطفى/ ١٩٤٣.....	١٤٤
رجب فوق صفيح ساخن/ أحمد فؤاد/ ١٩٧٩.....	٢٥٧
الرجل الآخر/ محمد بسيونى/ ١٩٧٣.....	١٧٣
رجل بمعنى الكلمة/ نادر جلال/ ١٩٨٣.....	٣٤٣
رجل فقد عقله/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٠.....	٤٢٩
رحلة النسيان/ أحمد يحيى/ ١٩٧٨.....	٢٩٤
رحلة داخل امرأة/ أشرف فهمى/ ١٩٧٨.....	١٠٥
الرحمة يا ناس/ كمال صلاح الدين/ ١٩٨١.....	٣٢٣
رصاصه فى القلب/ محمد كريم/ ١٩٤٤.....	٣٨٦
الرغبة/ محمد خان/ ١٩٨٠.....	٢٧٨
زائر الفجر/ ممنوح شكرى/ ١٩٧٥.....	٥٣ ، ٢٢٨
ساكتب اسمك على الرمال/ عبد الله المصباحى/ المغرب/ ١٩٨٠.....	٣٤٩
الصرباب/ بو عصيده/ المغرب/ ١٩٧٩.....	٤٧٢ ، ٢٨
السقامات/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧.....	١٥٦ ، ١٢٩
سلامة فى خير/ نيازى مصطفى/ ١٩٣٧.....	١٤١ ، ١٣٩ ، ١٣٤ ، ١٢٩
السلخانة/ أحمد السبعائى/ ١٩٨٢.....	٤٣٠
سؤال فى الحب/ بركات/ ١٩٧٥.....	٢٥
سوزى بائنة الحب/ سيمون صالح/ ١٩٧٨.....	٩٨
سونيا والمجنون/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧.....	٧٣ ، ١١٤ ، ١٩٣
سى عمر/ نيازى مصطفى/ ١٩٤١.....	١٤٢ ، ١٣٤
سيقان فى الوحل/ عاطف سالم/ ١٩٧٦.....	٢١
الشريدة/ أشرف فهمى/ ١٩٨٠.....	٣١٧
شفقة ومتولى/ على بدرخان/ ١٩٧٨.....	٢٢٤ ، ٢٢٤ ، ٣٦٢
شقة فى وسط البلد/ محمد فاضل/ ١٩٧٧.....	١٠١

شمس الضباغ/ رضا الباهي/ تونس/ ١٩٧٧.....	٩٠
شوق/ أشرف فهمي/ ١٩٧٦.....	٤٣
شيء من الخوف/ حسين كمال/ ١٩٦٩.....	٢٣٥ ، ٢٣٠
الشياطين/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٧٧.....	١١٤
الشياطين الثلاثة/ حسام الدين مصطفى/ ١٩٦٤.....	٧٤
الشیطان والخريف/ أنور الشناوي/ ١٩٧٢.....	٢٨
صاحب السعادة كشكش بيه/ استيفان روستي/ ١٩٣١.....	١٣٩
صانع النجوم/ محمد راضي/ ١٩٧٧.....	١٥٢ ، ١٥١
صراع في الوادي/ يوسف شاهين/ ١٩٥٤.....	٤٩
الصعود إلى الهاوية/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨.....	٢٢٤ ، ١٧٨
ضربة شمس/ محمد خان/ ١٩٨٠.....	٢٨٠ ، ٢٧٨ ، ٢٦٣
ظائر على الطريق/ محمد خان/ ١٩٨١.....	٤١٢
طاقية الإخفاء/ نيازى مصطفى/ ١٩٤٤.....	١٤٦ ، ١٤٥
الظلال على الجانب الآخر/ غالب شعث/ ١٩٧٥.....	٢٩٠
العار/ على عبد الخالق/ ١٩٨٢.....	٤٦٤
عالم عيال/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٦.....	٥٥
عبور/ محمود بن محمود/ تونس/ بلجيكا/ ١٩٨٢.....	٤٧٨ ، ٤٧٣
عذاب الحب/ على عبد الخالق/ ١٩٨٠.....	٢٨٩
العذاب امرأة/ أحمد يحيى/ ١٩٧٧.....	٢٩٤
عذراء ولكن/ سيمون صالح/ ١٩٧٧.....	٩٨
العرافة/ عاطف سالم/ ١٩٨١.....	٣٣٨ ، ٣٠٩
عرس الزين/ خالد الصديق/ الكويت/ ١٩٧٧.....	٩٠
العزيمة/ كمال سليم/ ١٩٣٩.....	٣٨٧ ، ١٤١ ، ١٢٩
عصابة حمادة وتوتو/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤١٦
العصفور/ يوسف شاهين/ ١٩٧٤.....	٢١٠ ، ٤٩
على باب الوزير/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤١٨
على من نطلق الرصاص/ كمال الشيخ/ ١٩٧٥.....	٢٢٨ ، ١١١ ، ٥٣
عمر قتلته الرجولة/ مرزاق علواش/ الجزائر/ ١٩٧٧.....	٩٠

عندما يسقط الجسد/ نادر جلال/ ١٩٧٧.....	٨١ ، ٨٥
العوامة ٧٠/ خيرى بشارة/ ١٩٨٢.....	٤٠٩
عودة الابن الضال/ يوسف شاهين/ ١٩٧٦.....	٢١٠ ، ٢١٢ ، ٤٧
عيب يا لولو.. يا لولو عيب/ سيد طنطاوى/ ١٩٧٨.....	١٨٢
غرام فى الكرنك/ على رضا/ ١٩٧٦.....	٢٨٢
غريب فى بيتي/ سمير سيف/ ١٩٨٢.....	٤٠٣
غزل البنات/ أنور وجدى/ ١٩٤٩.....	٣٨٧
الغضب/ أنور الشناوى/ ١٩٧٢.....	٢٨
الفاتنة والصعلوك/ حسين عمارة/ ١٩٧٦.....	٣٣
فتاة تبحث عن الحب/ نادر جلال/ ١٩٧٧.....	٨٥
فتوات بولاق/ يحيى العلمى/ ١٩٨١.....	٢٥٢
الفقوة/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧.....	١٣١
فقرء لا يدخلون الجنة/ مدحت السباعى/ ١٩٨٤.....	٤٥٧
قاهر الظلام/ عاطف سالم/ ١٩٧٩.....	١٩٩ ، ٣٤٥
الأقدار الدامية/ خيرى بشارة/ ١٩٨٢.....	٤٠٩ ، ٤١٠
قطعة على نار/ سمير سيف/ ١٩٧٧.....	١١١
قمر الزمان/ حسن الإمام/ ١٩٧٦.....	٩٤
قهوة المواردى/ هشام أبو النصر/ ١٩٨٢.....	٤٤٢
الكرنك/ على بدرخان/ ١٩٧٥.....	١٣ ، ٨٤ ، ٢٣٠ ، ٢٣٨
الكروان له شفايف/ حسن الامام/ ١٩٧٦.....	٦٧
كفانى يا قلب/ حسن يوسف/ ١٩٧٧.....	٨٣ ، ٩٠
كفر قاسم/ برهان علوية/ سوريا/ لبنان/ ١٩٧٤.....	٤٨٣
لا أنام/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥٧.....	١٣١
لا تبك يا حبيب العمر/ أحمد يحيى/ ١٩٧٩.....	٢٩٤
لاشين/ فريتز كرامب/ ١٩٣٩.....	١٣٩
لبنان لماذا / جورج شمشوم.....	٩٠
لست شيطاناً ولا ملاكاً/ بركات/ ١٩٨٠.....	٢٦٨
لك يوم يا ظالم/ صلاح أبو سيف/ ١٩٥١.....	١٣١

ليتني ما عرفت الحب/ أنور الشناوي/ ١٩٧٦.....	٢٨
ليل وقضبان/ أشرف فهمي/ ١٩٧٣.....	٢٩٩ ، ١٩١ ، ٤٣
ليلى بنت الريف/ توجو مزارحي/ ١٩٤١.....	٤٥٠
المتوحشة/ سمير سيف/ ١٩٧٩.....	٣٦١
المحفظة معايا/ محمد عبد العزيز/ ١٩٧٨.....	٤٢٧ ، ١٩٥
المذنبون/ سعيد مرزوق/ ١٩٧٦.....	١٠٦ ، ٥١
مرسى فوق مرسى تحت/ محمد عبد العزيز/ ١٩٨٢.....	٤٢٦
الزيكا فى خطر/ محمود فريد/ ١٩٧٦.....	٦٢
المشبهه/ سمير سيف/ ١٩٨١.....	٤٠٨ ، ٤٠٤ ، ٣٦٠
مع سبق الإصرار/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩.....	٣١٧ ، ٢٩٩ ، ١٩١
ملك التاكسى/ يحيى العلمى/ ١٩٧٦.....	٣٩
موعد على العشاء/ محمد خان/ ١٩٨١.....	٣٦٢
مولد يا دنيا/ حسين كمال/ ١٩٧٥.....	١٧
ميرامار/ كمال الشيخ/ ١٩٦٩.....	٢٣٠ ، ٥٢
ميريام الخاطئة/ سيمون صالح.....	٩٨
نعم فى حياتي/ بركات/ مصر/ لبنان/ ١٩٧٥.....	٦٥
وثلاثهم الشيطان/ كمال الشيخ/ ١٩٧٨.....	١١٠
وداد/ فريتز كرامب/ ١٩٣٦.....	١٣٩
وسقطت فى بحر العسل/ صلاح أبو سيف/ ١٩٧٧.....	١٣٢
وعادت الحياة/ نادر جلال/ ١٩٧٦.....	٤٥
وقيدت ضد مجهول/ مبحث السباعي/ ١٩٨١.....	٤٥٧ ، ٣٥٣
ولا يزال التحقيق مستمرا/ أشرف فهمي/ ١٩٧٩.....	٣١٧ ، ٢٩٩
ولد وينت والشيطان/ حسن يوسف/ ١٩٧١.....	٨٣
يارب توبه/ على رضا/ ١٩٧٥.....	٣٢٤ ، ٧١
ياقوت/ اميل روزييه/ ١٩٣٤.....	١٣٩
يوم سعيد/ محمد كريم/ ١٩٤٠.....	٣٨٨

إعداد : يعقوب وهبي

آفاق السينما

• صدر في هذه السلسلة •

- ١- قاموس السينمائيين المصريين..... منى البندارى - يعقوب وهبى
- ٢- مائة عام من السينما..... د. محمد كامل القليوبى
- ٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة..... سمير فريد
- ٤- قراءة فى السينما العربية..... قصى صالح درويش
- ٥- أفلامى مع عاطف الطيب..... سعيد شيمى
- ٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية..... أحمد يوسف
- ٧- من مهوم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية..... أمير العمرى
- ٨- الواقعية فى السينما المصرية..... سعيد مراد
- ٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية..... سمير فريد
- ١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات)..... فريال كامل
- ١١- أطراف وظلال..... عبد الحميد حواس
- ١٢- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية..... عبد الغنى داود
- ١٣- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الأول ١٩٦٩ - ١٩٧٥..... إعداد : يعقوب وهبى
- ١٤- عالم نجيب محفوظ بين الرواية والسينما..... د. وليد سيف
- ١٥- الأعمال الكاملة للناقد السينمائى سامى السلامونى
- الجزء الثانى ١٩٧٦ - ١٩٨٢..... إعداد : يعقوب وهبى

•* الكتاب القادم :

- المهنة كاتب سيناريو..... سمير الجمل

رقم الايداع : ٢٠٠١/١٥٧٠٢



الناقد سامي السلاموني

سامي السلاموني

- من مواليد ١٢ مارس ١٩٣٦ .
- حصل على ليسانس الآداب قسم الصحافة ١٩٦٥ .
- دبلوم الدراسات العليا في السيناريو والإخراج من المعهد العالي للسينما ١٩٧١ .
- عضو بجمعية الفيلم ثم رئيس لمجلس إدارتها من ١٩٧٢ إلى ١٩٧٧ .
- عضو مجلس إدارة نادى السينما بالقاهرة .
- كتب العديد من المقالات والدراسات السينمائية في جريدة المساء ومجلات الطلبة والكواكب والهلال والسينما والمسرح ونشرة نادى السينما .
- أصدر ثلاثة كتب غير دورية هي « كاميرا ٧٨ » و « كاميرا ٧٩ » و « كاميرا ٨٠ » .
- أهد كتاب « جمعية الفيلم ٢٥ سنة سينما » .
- كان يعمل ناقداً سينمائياً بمجلة الإذاعة والتليفزيون حتى يوم وفاته .
- قام بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية هي :
 - ١٩٧١ - « مدينة » المعهد العالي للسينما .
 - ١٩٧٢ - « ملل » جمعية الفيلم .
 - ١٩٧٣ - « كاويى » شركة نفرتارى .
 - ١٩٨٢ - « الصباح » المركز القومي للسينما .
 - ١٩٨٩ - « القطار » المركز القومي للسينما .
 - ١٩٩١ - « اللحظة » التليفزيون المصرى .
- شارك في إعداد بعض البرامج التليفزيونية عن السينما مثل :
 - « نجوم وأعلام » و « سينما الأمس واليوم » .
- حصل على عدد من الجوائز منها :
 - جائزة السيناريو ١٩٧٢ عن فيلم « مدينة » .
 - جائزتي النقد الأولى والثانية ١٩٧٥ عن فيلم « امرأة عاشقة » و « الرصاص لا تزال في جيبى »
 - جائزة شرف شخصية ١٩٨٤ من المركز الكاثوليكي المصرى للسينما
 - جائزة أحسن إخراج ١٩٨٥ عن فيلم « الصباح » .
 - وسام شرف ١٩٨٦ من جمعية الفيلم .
 - جائزة أفلام المجتمع ١٩٨٦ عن فيلم « الصباح » .
 - الجائزة الفضية للأفلام التسجيلية متوسطة الطول ١٩٨٨ عن فيلم « الصباح »
- توفي يوم ٢٥ يوليو ١٩٩١ .

Bibliotheca Alexandrina



0394094



المركز الكاثوليكي المصرى للسينما

التمه ثلاثة جنيهاً